

Sverker Hyltén-Cavallius

Minnets spelrum

Om musik och pensionärskap

Gidlunds förlag



Minnets spelrum

Sverker Hyltén-Cavallius

Minnets spelrum

Om musik och pensionärskap

GIDLUNDS FÖRLAG

Omslagsfoto: Jack Mikrut. Copyright Pressens Bild.

© Sverker Hyltén-Cavallius, 2005

ISBN 91-7844-701-1

Fingraf tryckeri, Södertälje 2005

Innehåll

FÖRORD.....	7
1. INLEDNING	11
Studiens fokus.....	12
Forskningssammanhang.....	15
Analytiska och teoretiska perspektiv.....	32
Fält	48
Analysens resonansbottnar.....	58
Representation och anonymitet	61
Avhandlingens uppläggning	63
2. PENSIONÄRSMUSIKENS PLATSER.....	66
Representation.....	66
Hälsosamt och gemensamt: musik och dans i <i>PRO-Pensionären</i> ..	83
Svenskt och exotiskt i minneslandskapet.....	87
Platser och lokaliseringar	98
3. INSTITUTIONSMUSIK OCH MINNESTEATER	107
Servicehuset som musikalisk mötesplats	109
Ett slutet rum	118
Hemlighetens minnesteater.....	130
Minnesarbete och generationsbroar	139
Det akustiska rummets omvandlingar.....	146
Institutionsmusik mellan taktik och strategi.....	150

4. FÖRENING OCH FORM.....	156
Sålgtna.....	159
I förening.....	161
En musikalisk frivilligsektor?.....	174
Skillnad och gemenskap.....	177
Förenade främlingar.....	182
Likhetens estetik.....	185
Föreningarnas former.....	194
5. GENERATIONENS LJUDSPÅR.....	197
Minne, berättande och identitet.....	198
Identitetsberättelser.....	200
Generationen som musik.....	221
Generationens normalminne.....	228
Lyssna musik och framföra identitet.....	231
6. PENSIONÄRSKAPETS GRÄNSSNITT OCH GRÄNSER.....	234
Retrospektiva gränssnitt och sentimental gemenskap.....	235
Rörelsens känsla.....	246
Ålder, autenticitet och iscensättning.....	253
Iscensättandets gränser.....	259
Språkliga utb(r)ytningar.....	262
Gränsen som struktur och möte.....	265
7. MINNETS SPELRUM.....	268
Ett tidrum.....	269
En rörelse.....	274
Ett gränssnitt.....	279
Slutord: Musik och spelrum.....	282
SUMMARY: A MARGIN FOR MEMORY.....	285
KÄLLOR OCH LITTERATUR.....	296

Förord

Arbetet med den här avhandlingen har inte bara påverkat mig. Min son har erhållit för fyraåringar förmodligen ganska ovanliga inslag i sin repertoar, såsom den gamla schlagern "Hallå du gamle indian". Rockbandet har tvingats traggla sig igenom en Frank Zappa-artad bluesversion av "When I'm sixty-four", och hemma i bokhyllan står nu biografier över Karl Gerhard, Snoddas och Yngve Stoor. Till min hjälp har jag haft inte mindre än fyra handledare. Först och främst måste jag rikta ett innerligt tack till Owe Ronström, som uppmuntrat, kritiskt ifrågasatt och på alla tänkbara sätt agerat biträdande handledare från idéns första formande fram till denna färdiga bok. Som exempel på engagemanget i detta handledarskap kan nämnas den marathonsession om 13 timmar (med en timmes paus) vi hade under en dag i Visby i november 2002, eller de insprängda diskussioner mellan möten eller föreläsningar som Owe alltid avsatt tid till. Jag vill också rikta ett varmt tack till min huvudhandledare Mats Hellspong för kritiska kommentarer, goda språkliga råd, uppmuntrande ord och mycket noggranna läsningar i det sega och ibland tröstlösa avhandlingsförfattandet. Vi har ofta haft olika idéer, och detta har fått mig att ytterligare slipa vissa argumentationer och överge andra. Under mina första år som doktorand vid etnologiska institutionen handledde Barbro Klein mitt avhandlingsarbete, men även framgent har hon fortsatt att insiktsfullt kommentera artiklar och konferenspapers – tack Barbro! Jag vill också tacka Erik Olsson, min huvudhandledare under tiden vid Tema Äldre och åldrande, Linköpings Universitet, utan vars tilltro och uppmuntran i en minst sagt kämpig tid denna avhandling antagligen inte hade blivit färdig. För läsningar och kommentarer av utkast under resans gång riktas tack till kollegerna vid etnologiska institutionen Maria Bäckman, Lotten Gustafsson Reinius, Helena Hörnfeldt,

Lars Kaijser, René León Rosales, Susanne Nylund Skog och Ingeborg Svensson. Det första hela manuset lästes och kommenterades nyanserat och pedagogiskt av Magnus Öhlander. I en senare fas läste och kommenterade Barbro Blehr, Lars Kaijser, Barbro Klein och Dan Lundberg hela manuset på sätt som lyfte framställningen den sista biten. Ett stort tack går också till vännen Joel McKim vid Goldsmith's College i London, som mitt i sommaren och eget avhandlingsarbete språkgranskade och kommenterade avhandlingens engelska summary. Ett kollektivt tack går också till alla kollegerna i seminarierna vid Etnologiska Institutionen och vid Tema Äldre och åldrande som med diskussionsinlägg berikat avhandlingen. Under de första åren vid Lusthusporten var det framförallt två läs- och diskussionsgrupper som inspirerade mig och som på olika sätt satte avtryck i den här avhandlingen. Dels den så kallade *Narrativgruppen* som åren 1995–98 leddes av Barbro Klein, dels den lilla informella *Althussergruppen* som till stor del formades och inspirerades av Bo G. Nilsson under några år i slutet av 1990-talet.

Detta arbete började vid FoU-byrån vid Socialtjänsten i Stockholms Stad, och därifrån vill jag tacka framförallt Åsa Bringlöv, David Gaunt, Lotta Mannerfelt, Ulrika Sutorius och Karin Wahlström för berikande läsningar och synpunkter på tidiga utkast och rapporter. Andra fora där delar av arbetet presenterats och kommenterats är det av NNF (*Nordiskt Nätverk för Folkloristik*) finansierade nätverket *Tradisjonalisering – folkelige konstruksjoner av fortiden* (som mynnade ut i antologin *Historien in på livet*, 2002), Institutionen för litteraturvetenskap och Institutionen för engelska vid Umeå Universitet som 1998 bjöd in mig till symposiet *Populära Fiktions* (och som resulterade i en antologi med samma namn), ICTM:s (*International Council for Traditional Musics*) musiketnologiska seminarium vid Svenskt Visarkiv och Nordiska Muséets forskarseminarium – tack för alla synpunkter och reflektioner!

Också i en mer bokstavlig bemärkelse har avhandlingen berikats. Mina tidigare fältarbeten i Stockholmsområdet bedrevs inom ramen för det av Socialvetenskapliga Forskningsrådet finansierade programmet *Åldrandets Kultur*, och finansierades också av forskningsprogrammet *Kultur i vården visavi vården som kultur* vid Stockholms Läns Landsting. Fältarbetet i Sälgtuna blev möjligt uteslutande med hjälp av finansiering från Mats Rehnbergs Minnesfond för unga folklivsforskare och NNF, och konferensresor har bland annat stöttats av nämnda NNF, ICTM, Vander-

bilt University i Nashville för mitt deltagande i symposiet *Limits of the Past* och Knut och Alice Wallenbergs stiftelse för konferensresor. Åren 2001–2003 innehade jag doktorandtjänst vid Tema Äldre och åldrande vid Linköpings Universitet, och därefter vid Institutionen för etnologi, religionshistoria och genusstudier vid Stockholms universitet. Avhandlingens tryckning har finansierats med stöd från Kungliga Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.

Avhandlingen handlar förstås också om något, och till alla som på olika sätt hjälpte mig, ställde upp för intervjuer och tillät mig vara med vid olika evenemang går ett stort tack – utan er hade förstås inte denna avhandling funnits. Ett särskilt tack för samvaro, jamsessioner och experiment i animerad film går till min sambo under tiden i Sälgtuna, Bo Nordberg. Personalen vid dåvarande Arkivet för Ljud och Bild (nuvarande Statens Ljud- och bildarkiv) och Svenskt Visarkiv har vid flera tillfällen varit mig behjälplig i stort som smått. Ett särskilt tack går till Marie-Anne Condé som underlättat alla biblioteksärenden, men framförallt i ett sent och brådskande läge under sin fritid granskade käll- och litteraturförteckningen. Särskilda stöd och vänner i situationen som doktorand har Fredrik Hertzberg, Amanda Lagerkvist, Johan Lagerkvist och Jonas Monié Nordin varit – tack till er för alla samtal om skrivande, seminarier och drömmar om framtida forskningsprojekt.

Tack också till mamma Agneta och pappa Anders och Yvonne, Bengt och Maria för hjälp på hemmafronten. Ett särskilt svårformulerat tack går till Lotta, som utgjort en utomordentligt skarp läsare och kommentator av i princip allt jag skrivit sedan vi första gången möttes, bidragit med idéer, infall och synpunkter under långa samtal vid köksbordet (innan barnen kom!) och också deltagit i fältarbetet vid två tillfällen. Där finns också något som väl inte går att tacka för utan bara är en stark kraft, och som jag är tacksam över att få dela med dig. Och sist, Hjalmar och Tora, som i allt ni gjort ivrigt påmint mig om att det finns en tid utanför och bortom avhandlingen. Tack för att ni, och inte avhandlingen, är medelpunkten i mitt liv!

Den här boken tillägnar jag alla de musikanter och musikälskare som genom sin medverkan gjorde detta arbete möjligt.

Högdalen och Frescati, september 2005

1. Inledning

En solig eftermiddag senvåren 1997 tog jag tunnelbanan ut till ett villasamhälle söder om Stockholm. Där träffade jag ledaren i en studiecirkel i klassisk musik. Vi satte oss ner i soffgruppen i hennes vardagsrum, jag satte på min bandspelare och så började vi prata om deras cirkel. Efterhand som hon pratade tyckte jag mig lära känna medlemmarna, och såg framför mig hur de ensamma eller i grupp åkte kors och tvärs i söderort och in till stan för att gå på konserter, lånade skivor på bibliotek eller bara åkte hem till någon annan medlem för att delta i ett möte. Vi kom in på de olika musikaliska vägar medlemmarna tagit genom livet. Hon beskrev en äldre, lite originell man i cirkeln.

Den här mannen som vi pratade om [...] han har ju själv, även om han då har varit ingenjör eller nåt sånt där i sitt vanliga liv så har han varit väldigt intresserad av musik.

Jag tänkte inte så mycket på den just då, den där formuleringen. Cirkelledaren pratade fort och mycket och var väldigt associativ, så det var inte lätt att stanna upp vid några detaljer. Först senare, när jag skrev ut intervjun, reagerade jag: *Sitt vanliga liv*. Är det så det är? Man lever ett vanligt liv och har ett jobb, och sedan upphör man med det för att börja med något annat, ett *ovanligt* liv? Blir då det som var det ovanliga i det vanliga livet det nya ovanliga livets vanligheter? Vad innebär det att gå i pension och hur formas "pensionärskap"? I den här studien kommer jag att närma mig frågan med musik och musicerande i fokus.

Studiens fokus

Den här studien handlar om hur pensionärskap formas i musik och musicerande. Jag skall inleda med att redogöra för några centrala begrepp och den tankemässiga fond mot vilken avhandlingen skall läsas. Tills vidare definieras *pensionärskap* här som en specifik kulturell position.¹ Med "position" vill jag inkludera pensionärskapets både objektiva och subjektiva sidor – att det potentiellt både handlar om tillskrivna kategoriseringar och upplevda grupptillhörigheter. En positions kulturella dimension handlar om innebörder och värden, dessas etablerande, vidmakthållande, förhandlande och spridande. Uttrycket pensionärskap förtydligar att studien *inte* handlar om pensionärer i största allmänhet utan om en i specifika sammanhang ömsesidigt konstruerad position. Ändelsen "-skap" pekar dels mot andra uttryck som beskriver tillskrivna eller upplevda tillhörigheter ("medborgarskap", "invandrarskap", "sällskap"), dels mot ett begrepp som beskriver sociala formationer, *gemenskap* (jfr Cohen 1985).² Men med "-skap" vill jag också signalera det *skapande* som på olika nivåer pågår på dessa arenor, både i konstnärlig och i identitetsproducerande bemärkelse.

Min mer generella ambition med studien är att bredda och fördjupa förståelsen av hur musik ingår i och samspelar med forandet av sociala kategorier och grupper. Denna ambition vill jag uppnå genom syftet *att undersöka hur pensionärskap formas i musicerande. Forandet* förstås i detta sammanhang som de gränsdragningar, innehåll och möjliggörande strukturer som producerar positionen. *Musicerande* är en utgångspunkt, men stundtals kommer också icke-musikaliska sammanhang som på olika sätt samspelar med och formar musikaliskt pensionärskap att diskuteras, framförallt i kapitel sex. Vilka är pensionärskapets byggstenar i musiksammanhang? Vilka värden ingår i och vad utesluts i de musikaliska sammanhang som pensionärsorganisationer, äldreomsorg och artister och entreprenörer skapar eller deltar i? Vilka möjligheter och begränsningar finns i framträdandeformer och repertoarer?

Mitt intresse för pensionärskap och musik kommer ur två mer generella iakttagelser. Musik har inom den internationella musiketnologin

¹ Begreppet pensionärskap utvecklas nedan, sidorna 20–30.

² Jfr också Ann Runfors undersökning av "invandrarskap" (Runfors 2003).

och musikanthropologin ofta hanterats som knutet till etnicitet, plats och ursprung på bekostnad av andra sociala parametrar. I medlemsregistret till den internationella sammanslutningen *International Council for Traditional Music* är etniska grupper, regioner och platser centrala för beskrivningen av fältarbeten, och själva beteckningen "musiketnologi" har ofta likställts med "folkmusikforskning".³ Studier inom framförallt musiksociologi och ungdomskulturforskning har fokuserat på musikskapande och musikanvändande i olika åldersgrupper (jfr t.ex. Longhurst 1995:239ff, Shaw 1990). Men medan ungdomars musikaliska uttryck har lockat forskare och fått utrymme i medierna, så har äldre människors musicerande och musikmoden inte rönt någon större uppmärksamhet. När äldre människor som kategori uppmärksammas av forskare fokuseras oftast tillskrivna eller upplevda problem på det sociala, medicinska eller ekonomiska området (Tornstam 1994a, Blaikie 1999:12).⁴ Betoningen på problemlösning har också djupa rötter i skapandet av en särskild samhällsvetenskaplig gren för äldre, socialgerontologin, som uppstod som ett slags socialvetenskaplig parallell till den medicinska disciplinen för åldersrelaterade sjukdomar, geriatrik (jfr Kirk 1995). Vad vi fortfarande vet ganska lite om är äldre människors gemenskaper och skapande efter arbetslivets slut. En empirisk målsättning med den här studien är att bidra till att fylla dessa kunskapsluckor.

Mitt val att fokusera på pensionärskap i relation till studiens vidare målsättning att undersöka musik och formandet av sociala kategorier

³ Jfr Bohman 1985:14 och Ronström 1994:11, not 4. Självklart är detta en generalisering, och också ett förhållande som är under förändring, jfr exempelvis Minks 1999 och Kajsa Paulssons pågående avhandlingsarbete vid Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet om musik för barn. Ett av flera problem med "folkmusikforskning" som beskrivning är att det exkluderar intresset för utomeuropeisk konstmusik som historiskt tillhört musiketnologin.

⁴ Ett undantag här utgör det växande forskningsfält som ibland kallas kulturgerontologi (Blaakilde 1999, Blaakilde & Swane red. 1998, Ronström red. 1998 och Jönsson 2001) Märk väl att det inte är så enkelt att ungdomar = stil+kreativitet och gamla = förfall+problem. Snarare finns det parallella sätt att prata om både gamla och unga, antingen ur ett problem- eller ur ett kreativitetsperspektiv, även om problemperspektivet tycks dominera talet om gamla (jfr Tornstam 1994a). Owe Ronström beskriver dessa två sidor i perspektiv på gamla i termer av "dubbla diskurser", en positiv och en negativ men med samma generaliserande anspråk och potentiellt marginaliserande effekter (Ronström 1996:74–75).

1. INLEDNING

och grupper är inte godtyckligt. För många andra sociala kategorier är den fas där den utifrån tillskrivna och inifrån upplevda gemensamma musiken utkristalliseras för länge sedan över. För många invandrargrupper har det till exempel sedan länge etablerats ett slags överenskommelser om genrer för interna och externa uppvisningar av tillhörighet och skillnad (Hammarlund 1990, Ronström 1992). I pensionärsföreningarna, på skivbolagen och i äldreomsorgen däremot pågår fortfarande den process där man söker sig fram till vad som verkligen *är* eller kanske *bör vara* pensionärernas musik. Under efterkrigstiden växte det i Sverige fram en bred pensionärsrörelse, till stor del modellerad på fackföreningarna, och det är också under denna tid som de äldre av medier och näringsliv börjar uppfattas som en särskild konsumentgrupp med egna intressen vad gäller musikstil och smak (Jönsson 2001). Men medan ungdomsstilar kom att hamna i strålkastarljuset har ett motsvarande intresse för stil, meningsskapande och pensionärskap inte ägnats något intresse förrän under det senaste decenniet (Hebdige 1979, Ronström 1998). Musik har tillsammans med en rad andra estetiskt markerade former blivit ett viktigt inslag i pensionärsföreningarnas aktiviteter. Här kan musiken vara såväl en verksamhet där man gemensamt undersöker och lär sig vad det innebär att vara pensionär som ett retoriskt verktyg när man skall samlas i politisk kamp (Hyltén-Cavallius 2000, jfr Wahlström 1998).⁵ Det musikaliska formandet av pensionärskap kan både förstås i ljuset av och bidra till förståelsen av processer som andra kategorier och grupper har genomgått, genomgår eller kommer att genomgå. Analytiskt innebär det att jag intresserar mig för samspelet mellan olika arenor, institutioner och aktörer i det musikaliska formandet av pensionärskap.

⁵ I denna studie används politik, politisk, politisering osv. i två skilda bemärkelser, dels en mer vardaglig bemärkelse som syftar på vissa specifika arenor, agendor, sammanslutningar, diskussioner, och dels en mer generell bemärkelse som syftar på sammanhang som går att beskriva i termer av förhandling, strategi, spel, tillgång och utestängning. "Politisk kamp" här syftar alltså på den första bemärkelsen – en kamp som kan drivas i politiska organ och som ofta handlar om fördelningen av gemensamma resurser.

Forsknings-sammanhang

I det följande presenteras de mer generella problemområden och forskningssammanhang som denna studie relaterar till. Först redogörs för den mer generella frågan om hur musik ingår i forandet av olika gemenskaper. Därefter skisseras hur jag betraktar pensionärskap som position i relation till pensionärer och pensionering, med en kortare historisk bakgrund till fenomenet. Avslutningsvis ges en kortfattad presentation av den etnologiska forskning kring musik som tydligast relaterar till denna avhandling.

Musik och gemenskaper

Musik är en viktig ingrediens i många slags gemenskaper. Ibland är musiken gemenskapens själva centrum, ibland är musik en av flera symboliska former i vilka gemenskapen uttrycks eller iscensätts (jfr Lundberg, Malm & Ronström 2000:78–79). Detta kan se ut som en okomplicerad gränsdragning. Det visar sig emellertid att flera i grunden musikaliska gemenskaper också har tydliga utommusikaliska sidor, och att många andra slags gemenskaper, till exempel sådana som är grundade i politiska orienteringar, också utvecklar ett primärt musikaliskt centrum. Ser man till exempel på musikens roll i den moderna nationalstatens symboliska formande så har nationalsångerna varit en självklar byggsten (Mach 1994:61). Därtill kommer all den musik som givit innehåll åt nationalstaten genom att den utforskats och skrivits in i nationalstatens språkliga, etniska och geografiska gränser, såsom ”svensk folkmusik” och sedermera ”folkmusik i Sverige” (Lundberg & Ternhag 1996:9ff). Musik utgör ett vitalt inslag i etniska gränsdragningar (jfr Barth 1969). Ibland är det lätt att visa på skillnader, med till exempel instrument eller tonförråd som den ena gruppen har och den andra inte, medan det i andra fall är svårt att peka ut några skillnader och man istället får ”uppfinna” dem (jfr Hammarlund 1990, Pettan 1998). Vad som emellertid låter sig göras i musik men mera sällan i andra nationella och etniska former är olika typer av gränsöverskridanden.

Också andra sociala formationer än etniska grupper och nationalstater inbegriper musik i sina framställningsformer. Nykterhetsrörelsen, frikyrkorörelsen, arbetarrörelsen – alla 1800-talets stora svenska folk-rörelser är otänkbara utan musik. Flera av modernitetens stora musik-

rörelser har också inneburit ett tätt sammantvinnande av musik och politik. Bland exemplen finner vi den flerstämmiga studentsång, som utvecklades bland liberala studenter under 1800-talets mitt, den amerikanska folksångsrörelsen, där musikaliska och politiska målsättningar var tätt hoptvinnade, och den svenska musikrörelsen, som också den samlade människor i gemensamt musikaliskt och politiskt handlande (Arvidsson 2003, Eyerman & Jamison 1998, Fornäs 1993, Jonsson 1990, Kvist Dahlstedt 2001, Lahger 1999). Men det finns också en uppsjö exempel på gemenskaper som till en början varit vare sig estetiska eller musikaliska men som utvecklat musikaliska centra. Flera av de ovan nämnda musikrörelserna har haft politiska förtecken: lika väl som vissa medlemmar i rörelserna hamnat där för sångens skull så har andra hamnat där för politikens. Man kan till exempel med fog hävda om sjuttioalets miljö- och vänsterrörelser att folkmusik eller "folkligt" anti-elitistiskt musicerande utgjorde deras estetiska centrum (jfr Ramsten 1992).

Denna avhandling är ett etnologiskt arbete om musik. Musiketnologins forskningsområde beskrevs vid 1960-talets början av Alan Merriam som studiet av musiken i kulturen, ett kvartssekel senare definierades det av Timothy Rice som studiet av hur människor historiskt konstruerar, socialt upprätthåller och individuellt skapar och upplever musik (Merriam 1964:6, Rice 1987:473, jfr Ronström 1990:9). Jag har under mitt arbete alltmer kommit att betrakta musik som en ingång till förståelse av perspektiv och idéer som också förekommer i andra delar av det sociala livet (jfr Lundberg, Malm & Ronström 2000:15f). Vinsterna med att använda just musik som inkörsport är många. Ett vanligt antagande är att inte bara musik utan också andra former av expressivt beteende komprimerar innebörder och värderingar och symboliskt framställer dessa till allmänt beskådande. Så beskriver exempelvis antropologen Steven Feld musik och folklöre som instrument för "symbolisk kompression", sätt att på en och samma gång tala om många olika saker (Feld 1990:23–24). På liknande sätt menar folkloristen Mark Workman att expressiv kultur, såsom musik, utgör källor av troper (eng. *tropical reservoirs*), ur vilka man kan hämta sätt att tänka och tala om sig själv och den värld man lever i (Workman 1993:181). En fördel med detta synsätt är att det låter oss som forskare kliva in i sammanhang och rikta blicken åt vissa bestämda håll. En nackdel är att synsättet upprättar en motsättning mellan elaborerade expressiva former och vardagligt samspel, som i mycket lik-

nar den som Berger och Luckmann i Alfred Schütz efterföljd diskuterade i termer av "finita (eller avgränsade) meningsprovinser" och "vardaglivets verklighet" (Berger & Luckmann 1991:56ff). Motsättningen är problematisk i det att de två olika sätten att erfara riskerar framstå som varandra uteslutande; i värsta fall som två hermetiska system, i bästa fall som erfarenhetssfärer som kommenterar och interagerar med varandra (såsom i Young 1987). Men den är också värdefull för att den tar hänsyn till att inte allt mänskligt samspel pågår i en oavbruten sekvens, utan att vi snarast hela tiden rör oss in och ut ur olika former för samspel, där det som är möjligt att göra, säga, se och höra i en situation är otänkbar i nästa.

Samtidigt hävdas ofta att etnologin intresserar sig för det omarkerade, i det människor mer eller mindre oreflekterat lever i som "vardag" (se exempelvis Ehn & Löfgren 1996). Frågor som uppenbarar sig med detta synsätt är när, var och hur denna vardag finns och vem som bestämmer att någonting är vardagligt eller inte. I förlängningen uppenbarar sig samma problem som det förra synsättet drabbas av: om vardagen *inte* är allting, så är den avgränsad, och då måste vi också med detta perspektiv börja laborera med olika sätt att erfara eller andra gränser mot det som är icke-vardag.

I denna studie riktar jag mig mot vissa elaborerade estetiska uttrycks-sätt. Men det ska påpekas att jag samtidigt uppfattat många av dem som tillhörande det musikaliska livets vardag. Med intresset för de estetiskt elaborerade uttryckens samspel med vad som sker i vardagslivets verklighet finns risken att man glömmer bort de interna variationerna i uttrycken. All estetisk verksamhet rymmer mer vardagliga och mindre vardagliga, förhöjda och särskilt markerade tillfällen. Den repeterade, avbrutna, omtagna, åter avbrutna och sedan genomsjungna sången ska inte uppfattas som ett framförande likvärdigt med samma sång framförd från en scen inför en publik, och inte heller ska PRO-gruppens framföranden för stampubliken på äldreboendet där de repeterade uppfattas som likvärdigt med framföranden ute på inbokade uppträdanden på andra ställen. För de musikaliska sammanhang som jag beskriver, ungefär som Young menar i sin analys av berättande, är det i rörelsen mellan olika ramar som man kan upptäcka riktningar i samspelet, symboliska innebörder och estetiska strategier. På så vis vilar alltså analysen på just ett intresse för inte bara det estetiskt elaborerade *eller* det vardagliga, utan på samspelet mel-

lan vad som sker i dessa olika ramar. Jag skall återvända till och utveckla detta resonemang i avsnittet om teoretiska utgångspunkter.

Valet av musik som ingång innebär inte att detta är en avhandling om bara musik. Musik har varit en startpunkt i arbetet, men att stanna upp vid musiken "i sig" har inte framstått som en framkomlig väg, och är inte heller egentligen etnologins uppgift. För att förstå musik måste man ta reda på hur musik organiseras och uppfattas bland dem som gör och brukar den, och redan där har man påbörjat en social och kulturell förståelse av musiken. En etnologisk förståelse av musik kommer att ge nya insikter om inte bara sociala och kulturella sammanhang, utan själva musiken kommer också att framstå i ny dager. På så vis används musik och musicerande inte bara för att förstå de kulturella sammanhang där den ingår, utan förståelsen av dessa sammanhang sätter också musiken i nytt ljus (Ronström 1990).

Med "musik" menas i den här avhandlingen mer än vad som i allmänhet brukar omfattas med termen. På den mest grundläggande nivån betraktar jag i Bruno Nettls efterföljd musik som ett svåravgränsat fenomen, men som pragmatiskt kan ringas in som "mänsklig ljudkommunikation vid sidan av talat språk" (Nettl 1983:24). Men därutöver kan musik avgränsas på flera sätt, som *produkt* i termer av "stycken", "kompositioner" eller "ljudspår", som *process* i termer av framträdande (performance) eller musikalisk händelse, eller som ett bredare *fält* av mänsklig aktivitet och kommunikation. I den här texten kommer det framförallt att handla om de två senare alternativen, alltså dels framträdanden, dels ett bredare spektrum av handlande. Gemensamt för dessa är att musik betraktas som *görande* snarare än ett *ting*. Christopher Small föreslår istället för substantivet "musik" verbet "musika" (eng. "musicking") för att beteckna "deltagande i ett musikaliskt framförande, genom framförande, lyssnande, repeterande eller övande, genom att skapa material för framföranden (det som kallas komponerande), eller genom dansande" (Small 1998:9). När ordet musik används i texten är görandet således en förutsättning. Ett *framförande* (på engelska "performance") kännetecknas av att någon påtar sig ansvar för kommunikationen under en mer utsträckt tidsrymd och "intar golvet" (Bauman 1986:3). Detta innebär att de annars gällande reglerna för interaktion tillfälligt upphävs. I ett muntligt framträdande innebär det att samtalsregler för turtagande upphävs, i ett musikaliskt framträdande att samtal upphävs eller anpassas och att

andra beteenderegler upprättas och nya fokus uppstår. Sådana regler kan vara att deltagarna börjar bekräfta och utvärdera framträdandet på ett mer intensivt sätt, eller att man kan röra kroppen på sätt som inte annars är socialt möjliga (tänk på skillnaden mellan att se någon som dansar till musik och någon som dansar utan). Med hjälp av olika inramande verktyg förskjuts i framföranden fokus i kommunikationen mot *hur* man gör det man gör. Just på grund av detta fokus på *hur* man gör uppstår också utökade möjligheter till metakommunikation, det vill säga kommunikation om kommunikationen.

Musikalisk händelse kommer här att beteckna någonting mer än framträdanden. Medan själva framträdandena kännetecknas av handlingar som i sig omskapar formerna för interaktionen – en inräkning, ett anslag – så rymmer musikaliska händelser ofta många framföranden och sträcker sig ofta bortom framträdandena (White 1987). Metodologiskt medför detta ett intresse dels för både musikaliska och icke-musikaliska aspekter i framförandena, dels för händelsen som helhet där organisation, förberedelser och efterspel ingår. *Musicerande* betraktas i linje med detta som ett brett spektrum av handlingar i och kring musik, från handlingar som möjliggör musiken – skjutsanden till replokaler, upplåtande av ytor för uppträdanden eller vara med som publik – till frambringandet av toner med rösten eller händerna. Denna vidare förståelse av "musicerande" sammanfaller också med den förståelse av "musikanter" som Ruth Finnegan föreslår, nämligen alla de som musicerar, och inte bara en liten grupp heltidsförsörjda yrkesmusiker (Finnegan 1989:15). På ett likartat sätt definierar sociologen Antoine Hennion "musikälskare" som "musik användare", utövare av en kärlek till musik oavsett om det handlar om lyssning, spelande i grupp eller konsertbesök (Hennion 2001:1). Här och var använder jag begreppet *estetik* för att tala om de vidare värdesystemen kring (i det här fallet) musik, som kan inkludera allt från musikalisk nomenklatur eller röstideal till texttemata eller artistimage. Med begreppet ansluter jag mig till en bred, allmän samhällsvetenskaplig användning av begreppet där man talar om *estetiker* i pluralis, och som kommer till uttryck i *Nationalencyklopedins* formulering av en av estetikbegreppets betydelser: "5) *uppfattningar* och *förhållningssätt* rörande utseenden och uttryck i konst, natur, vardaglig miljö etc" (elektronisk källa) (min kurs.).

Pensionärskap, pensionärer och gamla

Jag ska i det följande beskriva pensionssystemet och sedan utveckla hur begreppet "pensionärskap" förhåller sig till "pensionär". Sedan 1973 är 65 år (innan dess 67) den lagstadgade pensionsåldern i Sverige. Från den dag man fyller 65 har man rätt till statlig ålderspension, så kallad allmän tilläggspension eller ATP.⁶ Till detta kommer ITP (en tilläggspension som omfattar i princip alla privatanställda tjänstemän och arbetsledare) och STP (tilläggspension för alla LO-anslutna löntagare).⁷ Därtill har vissa ekonomisk möjlighet att spara extra pengar i privata pensionsförsäkringar och fonder. Fastän pensionsåldern formellt sett är bunden fortsätter vissa yrkesgrupper arbeta eller leva ett arbetsliknande liv under flera år efter att de gått i pension (inte minst akademiker), och därtill är pensionsåldern formellt rörlig sedan 1976, vilket innebär att man på flera arbetsplatser kan välja att gå i pension tidigare och senare (ofta vid 67). Bland industriarbetare, byggnadsarbetare och i andra yrkessektorer där den fysiska arbetsbelastningen är hög går man ofta i pension tidigare. Den reella genomsnittliga pensionsåldern i Sverige låg under perioden för studien kring 62–63 år (RFV Dnr 06631/2004).⁸ Ser vi bara till inkomstformer så kan vi slå fast att man blir pensionär någonstans kring 65-årsåldern, genom att man slutar arbeta. Men i en sådan beskrivning saknas flera viktiga perspektiv. Vilka innebär egentligen begreppet "pensionär" i olika sammanhang, och vilka roller ger det utrymme för? Och hur förhåller sig begreppet "pensionär" till "äldre" eller "gamla" (för också "sjukpensionärer" är ju pensionärer men tycks inte påverka bilden av kategorin)? Hur kan man förstå pensionärskap som kulturell position?

I avhandlingen utgår jag ifrån en förståelse av pensionärskap som kulturellt iscensatt, socialt reproducerat och historiskt föränderligt. Förvisso kan åldrandet, som en viktig aspekt av pensionärskap, förstås i termer av kroppsliga förändringar på det sätt som geriatriken gör. Men allt som sägs och görs kring åldrar, alla de sammanhang där ålder produceras –

⁶ Under senare år har pensionssystemet omvandlats och det system som beskrivs ovan gäller alltså personerna i avhandlingen, inte kommande pensionärgenerationer.

⁷ Uppgift från *Nationalencyklopedin*, elektronisk källa, sökord "ITP" och "STP".

⁸ Siffran gäller för genomsnittligt utträde ur arbetskraften för individer som är i arbetskraften vid 50 års ålder.

alla bemötanden, beskrivningar, förhållningssätt, institutionella hanteringar, musikproduktioner, vetenskapliga undersökningar och så vidare – utgörs av sociala och kulturella praktiker och spridda föreställningar som kontinuerligt är i omvandling (Hockey & James 1993). Ur det perspektivet finns ingen neutral position från vilken åldrar kan betraktas.

Mitt intresse för pensionärskap som producerat i samspel mellan pensionärer själva, olika institutioner och aktörer, förenar studien med en forskningsinriktning inom etnologin som på andra empiriska fält undersökt hur skillnad produceras i samspel mellan olika aktörer och institutioner. Oscar Pripp undersöker i sin avhandling *hur etnicitet görs* till något socialt relevant för assyriska och syrianska företagare, istället för att förutsätta att etnicitet är socialt verksamt (Pripp 2000:12). I Ann Runfors avhandling är det istället skolans formande av *invandrarskap* som står i fokus, hur "invandrabarn" uppmärksammades och hur uppmärksamheten formade villkor för dessa barn (Runfors 2003:18). Hur arbetsförmedlare förstår invandrarungdomars svårigheter på arbetsmarknaden i termer av *kultur, etnicitet, nationalitet* och *invandrarskap* utgör fokus i Fredrik Hertzbergs avhandling (Hertzberg 2003:3). Förenande för dessa avhandlingar, och ett antal tidigare studier som intresserade sig för hur mångfald fylls med innehåll och används som förklaring eller förståelsehorisont i olika sammanhang, är intresset för skillnader som på olika sätt markeras som etniska – vilket för övrigt ofta underförstås i begrepp som "mångfald" och "mångkultur" (Daun & Ehn 1991, Ronström 1992, Ronström, Runfors & Wahlström 1995, jfr *Vår skapande mångfald* 1996). Flera studier har behandlat institutioners skapande av skillnad, och vilka manöverutrymmen detta lämnar för de avskilda, men få av de nämnda arbetena intresserar sig för estetiska dimensioner i skillnadsproduktionen.

I forskningsprogrammet *Åldrandets Kultur*, där denna studie påbörjades, utgick vi från arbetshypotesen att skillnad är något som måste gestaltas eller produceras på vissa arenor, av vissa institutioner och i vissa former (som funnits med som en förutsättning i flera av arbetena ovan) och prövade den på nya fält.⁹ En tanke var att om etnicitetsteori kunde

⁹ Forskningsprogrammet, som bedrevs i samarbete mellan Socialtjänstens FoU-byrå i Stockholms stad och etnologiska institutionen vid Stockholms universitet, påbörjades 1992 med ansatsen att framförallt fördjupa kunskaperna om den analytiska skärningspunkten mellan etnicitet och ålderdom. Programstöden från So-

säga något om hur ålder som skillnadsprincip är organiserad, så skulle det antingen innebära att etnicitetsteori är en teori om mycket mer än etnicitet, eller att också andra skillnader som exempelvis ålder organiseras som etnisk skillnad (Ronström 1997, jfr Taylor 1999). I programmets rapporter diskuterades motsvarigheten till etnicitet i termer av "ålder", och invandrarskap fick en parallell i uttrycket "pensionärskultur" (Ronström red. 1998). Vissa av studierna fokuserade pensionärers skapande av egna former för att "bli pensionärer", andra studerade spridda stereotyper och institutioners kategoriskapande, och vissa sökte kombinera de två perspektiven (Wahlström 1998, Eklund 1996, Ronström red. 1996). Mot denna bakgrund fastnade jag sedemera för begreppet pensionärskap för att både täcka in de former och utrymmen som skapades bland pensionärerna själva, och hur dessa samspelade med, möjliggjordes och begränsades av andra aktörer och institutioner. Som jag kommer att undersöka fenomenet pensionärskap här vill jag alltså konsekvent rikta blicken mot både tillskrivningar av skillnad eller särart och mot internt skapande av tillhörighet och gemenskap.

"Pensionär" som en särskild kategori är en rätt sentida företeelse. Några hundra år tillbaka fanns inom skråväsendet pensionsliknande system, med gemensamma pensionskassor till vilka alla medlemmar betalade för sig själva och andra. I militärväsendet kunde man på liknande sätt erhålla pension när man inte längre ansågs arbetsför, och bland självägande bönder var det vanligt med så kallade undantagskontrakt som reglerade föräldrarnas rättigheter efter att man lämnat över gården till sina barn (Gaunt 1996a:159f). Från offentligt håll fanns alltså inga ekonomiska medel för äldre människor, utan de förutsattes arbeta inom produktions-

cialvetenskapliga forskningsrådet (numera del av FAS) tillät att inledande idéer omformulerades och riktade om forskningen efterhand. Programmet initierades av Åke Daun och David Gaunt och leddes av Owe Ronström. Med tiden kom fokus att vidgas mot ålder som social och kulturell konstruktion i allmänhet. Flera andra studier handlade om hur etnisk särart produceras i äldreomsorg och vårddiskurser, men i programmet undersöktes också muntligt berättande och stereotypiseringar av gamla, pensionärspartier, fritidscentra och seniorresor (Ponzio 1996, Ronström 1996, Eklund 1996, Sutorius 1998, Tidemalm 1995 och Wahlström 1998). Ett liknande forskningsfält för "age studies" i kontrast till "ageing studies" föreslår Kathleen Woodward: ett där ålder som skillnad förstås på samma sätt som kulturt teori har förstått ras, kön, klass och sexualitet i termer av skillnader som måste produceras (Woodward 1999).

enheten så länge som möjligt och när de inte längre orkade tas om hand av anhöriga. Gamla som inte hade sådana möjligheter betraktades inte som en kategori särskild från andra fattiga utan hanterades i socknarnas fattigvård och fattighus. Det är med framväxten av den moderna socialpolitiken i början av 1900-talet som gamla börjar hanteras som en särskild avdelning inom det offentliga ansvaret.¹⁰ Men långt in under 1900-talet var det fortfarande vanligt att chefstjänstemän arbetade upp till 70 eller 80 års ålder, att egenföretagare bibehöll någon funktion men gick ner i arbetstid och att även personer med kroppsarbete slutade arbeta då de inte längre orkade eller råkade ut för olyckor (Kjellman 1987:134). År 1913 lagfästes i Sverige allmän pensionsförsäkring. Som denna var utformad kompletterades den allmänna pensionen fortfarande av den statliga fattigvården, vilket fick till följd att utlovade höjda pensioner kunde kompenseras av sänkt fattigpenning (Gaunt 1996c). Under 1930-talet intensifierades debatten om socialförsäkringssystemets utformning, och det var här som de första riktiga pensionärsfackliga organisationerna började växa fram, och med detta också en politisk medvetenhet om gemensamma målsättningar för landets gamla. Flera av dem som förde kampen hade börjat i arbetarrörelsen. Här någonstans, kring 1940, kan man alltså säga att pensionärer som en politisk kraft har tagit form.

Processerna kring bildandet av de två första egentliga pensionärsorganisationerna är komplicerade. Sveriges Folkpensionärers Riksförbund (SFRF, nuvarande SPF) tycks ha bildats 1939 och Sveriges Folkpensionärers Riksorganisation (SFRÖ, nuvarande PRO) två år senare (Jönsson 2001:66ff).¹¹ PRO har alltsedan begynnelsen haft tydliga band till Socialdemokratiska Arbetarpartiet och fackförbunden, till exempel genom att rekrytera ledande personer från fackförbund och i vissa fall låta förbun-

¹⁰ Denna särskiljning av gamla i statsapparaten ligger tidsligt nära medicinens upptäckt av ålderdomen som diagnos (Kirk 1995). Geriatriken utvecklades i kontrast till och som motbild av den tidigare etablerade pediatriken och kom därigenom också att låna flera drag ifrån den. Geriatrik och pediatrik utgör också exempel på hur medicinen etablerat särskilda discipliner för att hantera olika avvikelser till den normala, vuxna, manliga kroppen.

¹¹ På PRO:s egen hemsida (elektronisk källa), uppges 1942. Märk väl att organisationen SPRF (Sveriges Pensionärers Riksförbund, tidigare Statspensionärerna) är av äldre datum (bildad 1937), men har av tradition inte räknats till de äldrepolitiska organisationerna, något som dock förändrats under 1990-talet (Jönsson 2001:66).

1. INLEDNING

den betala sina medlemmars första medlemsår i PRO. Idag är PRO den största pensionärsorganisationen med 385 000 medlemmar.¹² SPF präglades under de första tjugo åren av inre stridigheter och turbulens. Från att ha grundats i syndikalistiska kretsar omvandlades det under 1950- och 60-talen till en organisation med borgerliga förtecken, och rekryterar idag i många fall sina ledande personer från de borgerliga partileden. SPF är näst störst med 228 000 medlemmar (oktober 2004, men när jag började fältarbete redovisades siffran 190 000 så organisationen tycks växa snabbt).¹³ Den tredje största pensionärsorganisationen, Riksförbundet Pensionärsgemenskap, bildades under 1970-talet som en ekumenisk pensionärsförening och samlade i slutet av 1990-talet drygt 70 000 medlemmar.¹⁴ SPRF (Sveriges Pensionärers Riksförbund, tidigare Statspensionärerna) bildades redan 1937 men drev ursprungligen inte pensionärsfackliga frågor på det sätt som SFRF och SFRO gjorde. Organisationen har idag 55 000 medlemmar.¹⁵ Enligt rapporter från Statistiska Centralbyrån var pensionärsföreningarna, vid sidan av lokala aktionsgrupper, de enda föreningar som växte under det sena 1990-talet (*Politiska resurser och aktiviteter 1992–93 och 2000-01, Föreningslivet i Sverige 2003:55*).

I den här studien figurerar också Föreningen Aktiva Seniorer (FAS). FAS uppstod som en medlemsorganisation till Medborgarskolan i slutet av 1980-talet, och är en icke-facklig pensionärsorganisation som finns över hela Sverige och har motsvarigheter i de nordiska grannländerna. Utöver dessa större pensionärsföreningar är det också vanligt att större företag har olika veteran- eller seniorföreningar, såsom Folksamveteranerna i Stockholm eller Mekseniorerna i det samhälle jag här kallar Sälgtuna. Kring religiösa församlingar brukar finnas mer eller mindre formaliserade och bestående pensionärsföreningar eller -träffar. Invandrarföreningar och -klubbar har också ibland speciella pensionärssektioner, och RFSL driver på vissa håll en pensionärsverksamhet för homosexuella män under namnet Lila Pantrarna. Redan av denna kortfattade sammanställning kan man förvänta sig att det som produceras i de större organisationerna är ett "normalt", svenskt pensionärskap, och att andra

¹² Uppgift enligt hemsidan (elektronisk källa).

¹³ Uppgifter från SPF:s hemsida (elektronisk källa).

¹⁴ Den fjärde största organisationen, SPRF (fd Statspensionärerna), hade år 2004 55 000 medlemmar.

¹⁵ Uppgifter från SPRF:s hemsida (elektronisk källa).

pensionärsorganisationer i olika utsträckning sorterar olika avvikelser till denna normala svenskhet. Jag kommer att fortlöpande återvända till denna problematik genom avhandlingen.

Håkan Jönsson (1997:27f, jfr Jönsson 2001:66ff) visar i sin avhandling hur tyngdpunkten i SPF:s och PRO:s tre huvudsakliga målsättningar – att erbjuda aktivitet och underhållning, råd och stöd, samt driva pensionsfrågor i politiska sammanhang – historiskt har skiftat. I vissa perioder har underhållningsfunktionen hamnat i förgrunden, medan andra perioder dominerats av politisk kamp. Owe Ronström (1998:10) hävdar att det egentligen är med start i sjuttio-talet och under åttio- och nittio-tal som man kan iakta en väsentlig förskjutning mot expressiva aktiviteter, hälsa, motion och rörelse, i takt med en ökad tillströmning av kvinnliga medlemmar till föreningarna. Kanske är det en avspiegling av att pensionsföreningarna förlorat i politisk signifikans att kvinnor strömmar till och intar centrala positioner – isåfall en tendens som påminner om den koppling mellan feminisering, sjunkande status och professionalisering som Christina Florin (1987) beskriver i sin avhandling om folkskollärarkyrkans förändringar?¹⁶ En annan möjlighet är att äldre kvinnor idag kan inta offentliga positioner och uppdrag som inte var tillgängliga i början av 1940-talet. Medan Jönsson baserar sin iakttagelse på en diakron studie av tidningsmaterial, uttalar sig Ronström utifrån en tidligt avgränsad etnografi, så ett skäl till olikheten i resultat kan vara de olika empiriska utgångspunkterna. Något som skulle kunna tala för en ökning av underhållning och aktiviteter är framväxten under åttio- och nittio-talen av renodlade pensionärspartier såsom SPI (Sveriges Pensionärs Intresseparti) och Pensionärspartiet, något som åtminstone på lokalpolitisk nivå rönt smärre framgångar (Sutorius 1998:17). Man skulle kunna tänka sig att delar av den politiska kampen alltså förts över till partierna. SPI:s program antyder dock att de intar en till stora delar annan nisch än pensionärsorganisationerna, genom att driva en erkännandets politik med inslag av populism (Sutorius 1998). Samtidigt förefaller ett allt viktigare inslag i pensionärsorganisationernas aktiviteter under 1990-talet vara Väntjänsten, alltså organiserade hembesök hos medlemmar med

¹⁶ Med detta menar jag att organisationernas politiska inflytande nu är formaliserat och att flera av de tidiga politiskt akuta frågorna är överspelade (genom exempelvis ATP-reformen).

handikapp, något som rimligen faller inom funktionen råd och stöd (jfr Bringlöv & Wahlström 1997). Frånvaron av öppen politisk retorik kan också förstås som ett utslag av att de stora pensionärsorganisationerna jämfört med det inledande kampskedet på 1940-talet nu har reellt politiskt inflytande och inte längre lika tydligt behöver föra en öppen politisk kamp. Ser man till innehållet i de PRO- och SPF-arrangemang där jag deltog var gränserna mellan funktionerna stundtals helt upplösta: i vissa mötessånger framhålls råd-och-stöd-funktioner, vid något tillfälle hade PRO Sälgtuna gjort en teateruppsättning som skildrade äldreomsorgen under 100 år, och i redovisningar av verksamheter presenterades diskussioner från Kommunala Pensionärsrådet sida vid sida med rapporter om köruppträdanden. I mitt fältarbete har uppdelningen i de tre målområdena framstått som en abstraktion som saknar motsvarighet i det som händer i föreningarna. Aktivitet och undehållning, råd och stöd och drivandet av pensionärsfrågor måste alltså snarast uppfattas som sammantvinnade aspekter i forandet av pensionärsföreningarnas pensionärskap.

Beteckningarna "pensionär" och "äldre" används ofta mer eller mindre synonymt. Jönsson menar att de i de pensionärsmedier han studerat är utbytbara (Jönsson 2002:20). I skildringar av ålderdomen i populärmusiktexter och muntligt berättande är det tydligt att det fysiska kroppsliga förfallet intar en särställning – i kärlekstexter handlar det om rynkor, gråa hår och hjärtan som stannar, i äckelframkallande sägner om löständer som döljer likmask (Eklund & Englund 1997). Begreppen "pensionär" och "äldre" kan fyllas med stereotypiseringar, som ofta fokuserar kroppsligt förfall eller accentuerade karaktärsdrag såsom vishet eller snålhet (Eklund 1996). I en studie av demensbegreppet menar den danska kultursociologen Christine E Swane att kategorin "dement" spiller över i kategorin "gammal", så att ålderdomen som helhet kommer att låna drag av demensbegreppet. Samtidigt är demensbegreppet uppkommet ur mer generella föreställningar om ålderdomen, varför man kan se hur kategorierna egentligen spiller över i varandra (Swane 1996). På ett motsvarande sätt är "pensionär" förknippat med ålderdom och samma stereotyper som länkas till gamla eller äldre kommer också att tillskrivas pensionärer (jfr SOU 2002:29, s.78). På grund av kategoriernas vaghet görs i den här studien ingen strikt uppdelning mellan pensionärer och äldre.

Många personer värjer sig mot att betraktas som "pensionärer" (även

inom pensionärsföreningarna, vilket diskuteras i kapitel sex). Vi har här att göra med dels en socioekonomisk status – som man har eller inte har – dels en social kategori med åtföljande stereotyper, som implicerar mycket annat än inkomstform och där en del av dessa konnotationer framstår som positiva, andra som negativa, och dels en potentiell grupptillhörighet (Tornstam 1994:95). Man blir inte bara pensionär i den bemärkelsen att man går in i en annan försörjningsform, utan man börjar också med stigande ålder och olika synbara kroppsliga förändringar successivt tillskrivas pensionärssegenskaper.¹⁷ Man kan jämföra med hur substantivet ”ungdom” syftar på en viss livsfas som sträcker sig från tonåren till kring 25 (därefter brukar kategorin heta ”unga vuxna”), medan adjektivet ”ungdomlig” betecknar ett sätt att vara som kan tillämpas på människor i stort sett i alla livsfaser efter ungdomens inträde (jfr Rönneberg 1990:9).

Av alla som går i pension är det en betydande del, 41,5 procent av gruppen 65–84 åringar som är medlemmar i pensionärsföreningar, 4,8 procent uppger att de har något förtroendeuppdrag i en sådan förening och ytterligare 6,3 procent att de är aktiva, vilket innebär att 30,4 procent beskriver sig som passiva (*Föreningslivet i Sverige* 2003:227).¹⁸ Minst 11,1 procent av pensionärerna kan alltså förväntas delta i pensionärs- eller senioraktiviteter av olika slag – sannolikt långt fler – sammanhang där man umgås och gör saker tillsammans med andra pensionärer i egenskap av pensionärer. De tillhörigheter och gemenskaper som uppstår på olika pensionärsarenor och -sammanslutningar ingår alltså i den position jag här kallar pensionärskap. Position kan förstås med utgångspunkt i vad Oscar Pripp benämner subjektiv och objektiv identitet (Lange & Westin 1981:186, efter Pripp 2001:25f). En vanlig distinktion är annars den mellan *tillskriven* och *upplevd identitet*. Pripps begreppspar riskerar

¹⁷ Jfr de Beauvoirs (1976: 202f) resonemang kring åldrandet som något man ser i platser och hos bekanta. Åldrandet, menar de Beauvoir, pågår bara hos den Andre, alltså den objektifierande självbild som man erhåller i mötet med andra. Detta påminner också om Mazzarellas beskrivning av den subjektiva upplevelsen av att bli äldre som en plötslig chock inför just en spegelbild, där kroppen utgör ett objekt (Mazzarella 2000, jfr dock Öberg 2002).

¹⁸ Siffrorna är från år 2000. 2 procent fler av samtliga kvinnor än av samtliga män i åldergruppen är med, medan fler män än kvinnor beskriver sig som passiva. 39 procent är enbart med i en förening, 2,5 procent medlemmar i två till tre.

visserligen att leda associationerna till objektiv i bemärkelsen "oberoende av betraktare". Detta vägs dock upp av att begreppen gör det möjligt att tala om den subjektiva identitetsupplevelsens införlivande av andras tillskrivanden.

I pensionärskap faller både det objektiva tillskrivandet av kategoritillhörighet efter inkomstform och negativa stereotypier om pensionärer, in under Pripps objektiva identitet. Dessa objektiva tillskrivanden påverkar på olika sätt det utrymme som den subjektiva identiteten kan manövrera inom. I relation till dessa objektiva och utifrån tillskrivna pensionärsidentiteter utgör positionen pensionärskap ett samlande begrepp för de processer av interna objektiveringar och subjektiveringar som pågår på olika pensionärsarenor.¹⁹ *Pensionärsarenor* är platser i tid och rum som uttalat riktar sig – via annonsering, med rubriker, i särskilda medier osv. – till pensionärer eller äldre: föreningar, evenemang, tidningar och offentliga institutioner.²⁰ *Pensionärskap* i den här studien är således den kulturella position som framställs genom överenskommelser och förhandlingar av vad en pensionär är, mellan pensionärerna själva och i samspel med olika andra aktörer, i allt från politisk retorik och beslutsfattande till musiksamlingar och uppträdanden.

I det följande redogörs för några avgränsningar som aktualiseras av föregående beskrivning av avhandlingens forskningssammanhang. Ur ett perspektiv är det omöjligt att prata om pensionärskap utan att förstå detta ur ett könsperspektiv. Kön spelar roll för allt ifrån hur äldre människors vardag är organiserad, hur arbetsfördelningen i hemmet ser ut, omsorg om nära relationer, omvårdnad och ekonomi, dels eftersom pensionssystem tenderar vara utformade efter ett manligt livslopp utan kompensation för inkomstbortfall på grund av hemmavaror med barn, dels eftersom många kvinnor i dagens pensionärsgenerationer förvärvat arbetat en mindre del av livet och på så sätt hamnat i ekonomiskt beroende av sina män (jfr Ginn 2003, Harper 2003). I följd av dessa frågor

¹⁹ Förståelsen av pensionärskap utifrån bestämda arenor är influerad av Ronströms särskiljande av jugoslaver och den jugoslaviskhet som uppstår på vissa arenor (Ronström 1992).

²⁰ Jag kommer också använda uttryck som pensionärssammanhang och pensionärsmedier på ett liknande sätt – pensionärssammanhang är evenemang och arenor med riktning till pensionärer, pensionärsmedier är tidningar eller etermedier som riktar sig till pensionärer.

kan man se mönster av ekonomisk underordning, merarbete och skillnader i tillgänglig egen tid. Den andra sidan av samma mönster är att kvinnor i dessa generationer också haft lättare att ställa om sig till ett liv utan förvärvsarbete, eftersom de fortsätter att utföra det hushållsarbete som traditionellt definierats som kvinnligt medan männen enligt viss socialgerontologisk forskning i större utsträckning blir sysslösa och deprimerade.²¹ Detta utgör också en illustration till hur könsblint det hävdande av vikten med "aktiviteter" är, som jag kommer att återvända till i avhandlingen. Stereotyper och fördomar kring gamla kan också förstärkas kring kvinnor, vilket leder till en dubbel underordning genom både ålder och kön (jfr Sontag 1972). Stereotyper som sprids i muntligt berättande, förknippar bland annat mannens åldrande med impotens och kvinnans med ökad sexuell aptit (vilket i båda fall leder till komik – mannen blir enligt stereotypen alltså mindre "manlig", medan kvinnan med en aktivare sexualitet blir mindre "kvinnlig". Men kvinnans ålderdom är också kantad av starkt negativa stereotyper som saknar motsvarighet för män – såsom häxan eller det "dåliga möte" som äldre kvinnor kunde utgöra för svunna tiders fiskare (Eklund 1996). Den offentligt kraftigt exponerade unga kvinnokroppen skapar antagligen olika förutsättningar för kvinnors och mäns upplevelser av sitt fysiska åldrande (jfr Cruikshank 2003:147, Russo 1999).

Ur ett annat perspektiv kan man dock se pensionärskap som en likartad position för bägge könen. "Inför döden är vi alla lika", brukar det sägas, och kanske kan man se den sista tiden i livet som ett lösgörande från sociala band, vilket minner om Simone de Beauvoirs beskrivning av pensioneringen som en oavslutad passagerit (Beauvoir 1976:8f). Såväl generella likheter som olikheter i positionen är något jag måste utgå ifrån. I de sammanhang som denna studie skildrar fanns också tydliga könsskillnader. Konkret innebar det att flera av de estetiska aktiviteter och evenemang som beskrivs lockade fler kvinnor än män.²² Men jag menar också att det musikaliskt formade pensionärskap som jag stu-

²¹ Tornstam (1994b: 263f) påpekar att dessa studier utgår ifrån ett omfattande värderande av just aktivitet och förvärvsarbete, vilket gjort att föreställningen om pensioneringen som trauma kunnat överleva trots att nya forskningsresultat pekat åt andra håll.

²² Kvinnor i Sverige lever dock i genomsnitt drygt fyra år längre än män, vilket kan ansvara för en del av denna skillnad.

derat här ofta innebar samma slags möjligheter och begränsningar för såväl män som kvinnor. Som jag skall visa i kapitel sju fanns det emellertid situationer där även *gestaltandet* av ålder organiserades på olika sätt för män och kvinnor.

I likhet med andra självpåtaga och tillskrivna tillhörigheter, fungerar pensioneringen ibland som en "utjämnare" och undertryckare av andra kategoriseringar. Detta är också en föreställning som pensionärsorganisationer ofta använder sig av retoriskt: tidigare var vi ingenjörer eller fabriksarbetare, nu är vi alla pensionärer (jfr Wahlström 1998:86). Det som emellertid kommer att framförallt diskuteras i kapitel sju är att pensionärskap som iscensättning erbjuder olika möjligheter för kvinnor och män: möjligheter till tillfälliga klass-, generations- och åldersresor, men med olika begränsningar som ofta tycks ha med kön att göra. Om *pensioneringen* alltså har vissa könsmissiga implikationer, så har pensionärskap andra. En ytterligare modifiering av bilden av "utjämnaren" erbjuder de klassgränser som framförallt löper mellan de pensionärsföreningar som presenteras i den här studien, något som diskuteras i kapitel fem.

Etnicitet utgör ett viktigt tema i min förståelse av pensionärskap. Till att börja med har, som redan påpekats, min förståelse av hur ålder fungerar influerats från andra studier av skillnadsmekanismer på fält organiserade av etnicitet och mångfald. Pensionärskap utgår också ifrån en normal svenskhet i allt från sociala former till musik, och kring flera pensionärssammanhang upprättas också en speciell form av "etnisk svenskhet" som kontrasterar mer mot en postmodern svenskhet än mot andra etniska grupper. Som redan påpekats kännetecknas positioner av historisk föränderlighet. Denna studie gör ett kort historiskt utsnitt från några olika fält över en femårsperiod. Den historiska beständigheten i det musikaliskt formade pensionärskapet kan jag således inte uttala mig om.

Musikens etnologi

Musiketnologi har i många länder sina starkaste band till musikvetenskapen, det engelska ordet är till och med "ethnomusicology" (ordagrant översatt "etno-musikvetenskap"). I Sverige har ämnet uvecklats ur ett fruktbart samspel mellan forskare med disciplinär tillhörighet i såväl musikvetenskap som etnologi och antropologi, inte minst inom ramen för den svenska avdelningen av *International Council for Traditional Music*. I det följande redogörs för de svenska forskningsarbeten på den

etnologiska sidan av musiketnologin som närmast relaterar till ämnet för denna studie. Det bör kanske påpekas att redogörelsen inte är ett försök att beskriva hela det etnologiska intresset för musik, samt att jag här enbart presenterar studier som i likhet med denna i någon mån undersöker musiken i sig.

Ett viktigt intresse bland de svenska etnologer som intresserat sig för musik har varit samspelet mellan sociala och kulturella processer och repertoarer. Exempel på sådana studier utgör Alf Arvidssons avhandling om musicerande i ett sågverkssamhälle i Västerbotten och Stefan Bohmans undersökning av musicerandet i den framväxande arbetarrörelsen (Arvidsson 1991, Bohman 1985). Också i min studie förekommer sådan unison mötessång som Bohman beskriver, och också här blir frågor kring repertoar relevanta. Det finns flera beröringspunkter med Bohmans studie – också här diskuteras musik i en social rörelse och forandet av känslöstruktur – men medan Bohmans studie i huvudsak är historisk och inte diskuterar musikens klanger så är min studie framförallt samtidsorienterad och fokuserar också på ljudet.

Ett biografiskt perspektiv på musicerande som delvis överensstämmer med Arvidssons och som också harmonierar med ett bredare folkloristiskt intresse för erfarenhet och berättande erbjuder Annika Nordström i sin avhandling om några syskons sjungande genom livet (Nordström 2002, jfr Arvidsson 1997). Nordströms studie uppvisar flera likheter med min, men där hennes text går i närkamp med ett fåtal musikanter biografier, så kommer denna studie göra större svep. I kapitel sex närmar sig avhandlingen frågor kring just musik och biografi i försöket att undersöka pensionärskap som generationella identitetsberättelser.

Mer analytiskt relevant för föreliggande studie är Owe Ronströms avhandling om musicerande och dansande bland jugoslavner i Stockholm (Ronström 1992). Ronström menar att musik och dans inte bara utgjorde sätt att gestalta "jugoslaviskhet" på vissa arenor och i vissa former, utan att det var just i dessa framträdanden som jugoslaviskhet "gjordes". För Ronström blir således etnicitet en fråga om gestaltning, vilket gör musik och dans till centrala för förståelsen av vad etnicitet är. På ett analogt vis utgår jag i avhandlingen ifrån att "pensionärskap" skapas och existerar i och kring olika slags framföranden, där dessa både möjliggörs och kringskärs av konventioner, institutioner och samspelsformer.

Idag finns också bland musiketnologer ett växande intresse för popu-

lärmusik, något som flera av bidragen i den multidisciplinära antologin *The Cultural Study of Music* pekar mot (Clayton, Herbert & Middleton 2003). Populärmusik, som länge framförallt intresserat sociologer och musikvetare, lockar allt fler musiketnologer. Pågående avhandlingsarbeten i etnologi vid Umeå universitet behandlar utövandet av populärmusik (Marika Nordströms om tjejer i hard core-band och Torgny Sandgrens om vägar från lokalt till globalt inom rocken). Den äldre populärmusik som dominerar denna studie faller dock ofta utanför sådana arbeten eftersom "populärmusik" ofta blir det samma som rock, pop, punk, hårdrock och andra yngre musikstilar.

Analytiska och teoretiska perspektiv

I detta avsnitt presenteras avhandlingens viktigaste analytiska och teoretiska synsätt. Efter en inledande diskussion av problemen kring och argumenten för beskrivningar av musik inom etnologin redogörs för de viktigaste musikanalytiska ingångarna och begreppen. Därefter beskrivs den analytiska modell som ligger till grunden för avhandlingen, med de tre nivåerna position, fält och arena. Ett genomgående teoretiskt tema i avhandlingen utgör Michel de Certeaus centrala begrepp taktik och strategi, som utvecklas i det nästföljande avsnittet. Denna studie länkar också till det breda fält inom humaniora och samhällsvetenskap som intresserat sig för historiekonstruktion och minne. Som sätt att forma, förmedla och förhandla minne är berättelser och berättande återkommande teman i avhandlingens analyser. Avslutningsvis beskrivs det socialkonstruktivistiska perspektiv som underbygger avhandlingen.

Sound, harmonik och melodik

Jacques Derrida hävdar i sin kritik av fonocentrismen att semiotiken, Lévi-Strauss strukturalism och fenomenologin alla delar en organisation av verkligheten i betecknande och betecknade, i ett framför och ett bakom, i yta och djup (Derrida 1994). Detta, menar Derrida, är uttryck för ett platoniskt hävdande av ursprung, där autenticitet förläggs till tanken, varpå olika uttryck sedan uppfattas som olika distanserade från detta ursprung. Närmast tanken placeras talet och ljudet (därav uttrycket fonocentrism), sedan texten som ett slags härledning ur talet, ett förvanskad och "uppskjutet" tal, som Derrida formulerar det. Här kritiserar han

den *närvarons retorik* som han menar kännetecknar hela det antropologiska projektet. Semiotiken uttrycker med ordningen av tecknet i betecknande och betecknat en liknande idé, som också den förutsätter utanverk och essens – utbytbara manifestationer av egentliga innebörder. Den innebörd Derrida själv föreslår är istället historicerande – innebörd existerar genom åtskiljandet som process, *différance*, som inte har ett givet ursprung. Tecknet, eller ”yttrandet” som Derrida föredrar att tala om, är alltså godtyckligt och fixeras endast av det historiska upprepanget.

Ett centralt inslag i Derridas resonemang är således kritiken av föreställningen om det talade ordets förhållande till tanken.²³ Med Derridas kritik mot tal-språk-tanke-ontologin är det möjligt att hävda att andra teckensystem är ”läsbara” på samma sätt som texter.²⁴ Därmed ifrågasätts dels förståelsen av språket som genomskinligt, eftersom det inte har något att vara genomskinligt mot, dels förståelsen av andra teckensystem som mindre genomskinliga. Och varför skulle den höjda handens rörelse egentligen vara mindre ”tydlig” än ordet ”stanna” eller det höjda ögonbrynet mindre tydligt än ett ”jaså?” Givet denna utgångspunkt är det inte möjligt att studera musiksammanhang utan att studera musik, och inte heller rimligt att väga talet högre än klangen.

Men vad innebär det att hävda det icke-språkligas läsbarhet? Om inte det språkliga eller musikaliska yttrandet har något att vara genomskinligt mot, om det inte finns en fast referent eller intention, utan istället en oändlig serie upprepanen, så kan inte musik vara ett medium eller ett kärl fyllt av innebörder. Här finns åtminstone två möjligheter som också kan kombineras. Den ena är att i linje med Derrida och många efterföljare dekonstruera yttrandet, plocka isär det genom att undersöka dess historia av upprepande och omformning. Den andra är att undersöka hur yttrandet ges en prioriterad tolkning i situationen, på bekostnad av andra. Därmed har man återvänt till den fenomenologi som Derrida

²³ På den punkten befinner sig inte Derridas tankebygge i den opposition till Walter Ongs kritik av logocentrismen som ibland har hävdats (Ong 1990, jfr Sussman 1989). Denna polaritet har det hävdats, uppstår mellan Ongs kritik av skriftfixeringen i västerländskt tänkande, medan Derrida enligt resonemanget tvärtom skulle vilja betrakta allt i termer av text, skrivande och inskrivande.

²⁴ Ongs kritik kan alltså parallellt riktas mot en epistemologisk och metodologisk ståndpunkt där texter och det skrivna ordet har ett högre värde än muntlighet och andra gestaltungsformer.

kritiserade, men med en bestämd förståelse av inramningar och nycklar som instrument för fåtydighet. Med båda dessa alternativ kommer musikalisk mening att uppstå i relation till andra musikaliska ”yttranden”.

En knivig balansgång som man tvingas gå när man vill skriva om musik är den mellan att göra alltför intetsägande allmänna karaktäristiker som inte kräver något fackspråk (beskrivningar av typen ”det låter högt”, ”de spelar fort”, ”hon skriker”) till intern musikanalytisk terminologi (”kvart-sextackordet övergår efter helkadens till mollparallellen”). För en musikvetare är valet enkelt eftersom höga krav kan ställas på läsa-rens terminologiska kunskaper. Men detta är en studie som etnologer ska kunna läsa, och helst även mina informanter, samtidigt som jag vill kunna uttrycka mig någorlunda precist om musiken. Problemet accentueras av en utbredd skepsis mot musikaliska termer i etnografiska beskrivningar. Musiktermerna uppfattas som interna och ibland snobbiga. Skepsisen vilar på godtyckliga gränsdragningar av etnologins analytiska språk och dess intressefält, som inkluderar visuell information och till stor del exkluderar taktill, audiell, lukt- och smakmässig. I denna text kommer jag att använda ett språk som så långt som möjligt främjar en musikaliskt otränad läsa-rens förståelse utan att göra alltför stora avkall på beskrivningarnas precision. Centrala begrepp och termer kommer också att fortlöpande förklaras. Detta innebär dock inte att texten kan göras helt genomskinlig för en musikterminologiskt otränad läsare – den kommer antagligen att vara lättare att läsa för den som spelat eller sjungit än för den som inte har det.

Den musikaliska analysen utgår ifrån tre aspekter i det musikaliska ljudet. Till att börja med intresserar jag mig för *sound* eller *klanggestalt*, de dimensioner i musik som är kopplade till upplevelsen av ett musikaliskt ”nu” (Brolinson & Larsen 1981:181). Musikvetarna Per Erik Brolinson och Holger Larsen definierar *sound* som ”grundkaraktären hos alla musikaliska element som den framträder i ett mycket kort tidsavsnitt av musiken, men som sätter sin prägel på ett längre sammanhängande avsnitt” (ibid:181–182). Ett sådant musikaliskt ”nu” är till exempel det som framträder när man ”doppar” pickupen på vinylskivan (deras studie skrevs före CD-skivans genombrott!): det man hinner uppfatta under en sådan kort lyssning menar Brolinson och Larsen är aspekter som klangfärg, dynamik, beat, motorik, vokal faktur och frasering. Jag kommer att beskriva musik i vissa och ibland samtliga av dessa aspekter. *Sound* brukar

vara en central, om inte den mest centrala, aspekten i upprättandet av populärmusikaliska gränser. Därför tenderar olika sound länkas till olika stil- och gruppstillhörigheter: så grundas skillnaderna mellan till exempel "punkrock" och "progrock" framförallt i soundskillnader, medan det kan vara mycket svårare att finna konsekventa skillnader i text, melodik eller harmonik. Soundets starka position i populärmusiken återkommer också som ett tema i beskrivningen av sådan musik som enligt flera som jag träffade inte passade pensionärer – *dunka-dunka*. Dunka-dunka är nämligen just en soundbeskrivning – ett onomatopoetiskt ord som sammanfattar sådant som höga ljud, framträdande rytm och nonsenslyrik, flera element som är centrala i rockmusiken.

Vidare kommer jag att uppehålla mig vid *harmonik*. Detta innebär att jag följer samklangernas progression genom musikstycken. Centrala harmoniska begrepp i studien är de funktionsharmoniska positionerna (tonika, subdominant och dominant, paralleller och medianter). *Tonikan* kan förenklat beskrivas som den treklang som utgår från tonartens grundton (alltså i ett stycke i C dur ett C dur-ackord), *subdominanten* motsvarande treklang på kvartsavstånd från tonartens grundton (i C dur ett F dur) och *dominanten* motsvarande treklang på kvintavstånd (i C dur ett G dur). *Paralleller* är de ackord som ligger en liten ters under dessa positioner och som alltså delar sin ters med dessas grundton och vars hela skalor sammanfaller med varandra (i C dur ett a moll-ackord, en a moll-skala innehåller samma tonförråd som C dur-skalan men börjar en ters nedanför). *Medianter* är positionerna på sekundläge ovanför de tre grundfunktionerna (i C dur alltså ett D dur). Beroende på vilken funktion ett ackord fyller blir det möjligt att beskriva det på flera sätt – i C dur blir det möjligt att beskriva D dur som både dominantens dominant och som mediant. Vid tonartsbyten, när ett harmoniskt centrum förflyttas, kan också ett nytt ackord inta tonika-funktionen (som till exempel när den tidigare subdominanten blir tonika i populärmusikaliska "stick").

Man skulle kunna invända att funktionsharmoniska relationer är så centrala i västerländsk populärmusik att det är intetsägande att påpeka dem (som att i en analys av bilar om och om igen påpeka att de har fyra hjul). Men här menar jag istället att funktionsharmoniken successivt trätt tillbaka i populärmusiken alltsedan 1950-talets mitt då den afro-amerikanska modalt baserade rockmusiken slog igenom. Så hävdar till exempel musikvetaren Lars Liliestam i en analys av samtida svensk rock-

musik att funktionsharmonik är påtagligt frånvarande i relation till äldre svensk schlager (Lilliestam 1998:335–336). Därmed uttrycker förekomsten av funktionsharmonik ett populärmusikaliskt tänkande som för bara femtio år sedan stod praktiskt taget ensamt, men idag kompletteras av andra sätt att förhålla sig till harmonik.²⁵ I harmoniken är det också möjligt att skönja mönster som konventionellt länkas till olika känslolägen (såsom fallande melodier ovanpå fall från tonika till tonikaparalleller som konventionellt signalerar vemod, sorg eller saknad), eller tonikadominantpendlingar med stigande melodier i durläge som ofta signalerar glädje. Den harmoniska analysen visar alltså både på musikaliska gränser och ger information om musikens känslomässiga karaktär. Därtill tycks de som har någon erfarenhet av att tänka i termer av relationer mellan ackord kunna föreställa sig hur den musik låter som jag söker skildra.²⁶ Som redan framgått är det också i samband med diskussioner av känslolägen eller stämningar i sånger som det kan bli intressant att se till *melodik*, hur tonföljden är organiserad, på en generell nivå – är det uppåt- eller nedåtgående rörelser i moll- eller durläge så kan detta säga något om sångens uttryck.

Position och taktik

Pensionärskap betraktat som en kulturell position, kan både utgöra en upplevd tillhörighet och en tillskriven särart. Eventuellt finns också strukturella likheter mellan ”pensionärskap” och andra positioner, till exempel det ”invandrarskap” som Ann Runfors undersöker i sin avhandling (Runfors 2003, jfr Hyllén-Cavallius 2005:221). I avhandlingen kommer jag att utveckla positionen i termer av *spelrum*. Med spelrum förstås då

²⁵ Märk dock väl att funktionsharmoniken inte i sig utgör något brett omfattat kompositionsmässigt system: den är snarare ett analytiskt grepp som fungerar visavi viss musik och inte gör det i relation till annan.

²⁶ Här bör påpekas att det också är den rollen analyserna haft under själva fältarbetet. Själva är jag framförallt gehörstränad och kan läsa noter, men inte på gehör enkelt transkribera musik i noter. Således har just analyserna varit ett sätt för mig att skapa en generell, av tonläge oberoende, minnesbild av harmoniken för att minnas låtarna. Ser man till hur musik förmedlades i sånggrupperna så förekom både notblad och textblad (där melodin alltså var gehörstränad). Notkunnigheten i sånggrupperna var sannolikt mycket varierande: vissa läste utan bekymmer, andra kunde avläsa generell melodisk kurvatur, och ytterligare andra lärde sig utantill och läste bara texten.

positionens dubbelhet som samtidigt tillämpat och tilldelat utrymme med marginala kvalitéer. "Spelrum" låter kanhända som en positiv term för något ofta begränsande och tvingande, men med ordet vill jag fästa uppmärksamhet såväl på positionens möjligheter som begränsningar. Ordet spelrum betecknar i vardagsspråket ett villkorat utrymme – när vi "ges spelrum" är det en bildlig eller faktisk yta som vi *får*.²⁷ En stark bild av den musik som framträder i den här studien är att den dels ofta framlever i både tidliga, sociala, mediala och fysiska marginaler, men att den också kan försvaras och motiveras som ett marginaliserat kulturarv.²⁸ Pensionärskap påminner om andra positioner, men i studien visas att det till stor del är ett minnets spelrum. I kommande kapitel utvecklas och modifieras denna inledande definition med hänseende på spelrumets marginala, utopiska och heterotopa aspekter.

En position formas i en oändlig mängd situationer, i sociala möten, i vitt spridda berättelser och i medier. Varje position kan undersökas i vad jag för enkelhetens skull valt att kalla *fält*. Ett fält utgör i den här studien ett vidare socialt rum som bestäms av en viss typ av interaktion. Mer specifikt innebär det att fältet utgör summan av konkreta situationer där interaktionen mellan fältets deltagare är organiserad på ett visst sätt, med en viss uppsättning möjliga roller.²⁹ Varje fält som presenteras i den här studien – pensionärsmusikens fält i kapitel två, institutionsvårdens i kapitel tre, och pensionärsföreningarnas i studiens senare kapitel – kännetecknas av paradigmatiske begrepp och förhållningssätt som organiserar fältets kommunikation i vissa bestämda riktningar. Som kommer att framgå i framförallt kapitel två och tre finns dock vissa likheter mellan sådana organiserande principer. Skälet till att jag valt begreppet fält är att det trots att det använts på högst specifika sätt inom såväl teoretisk som metodologisk samhällsvetenskaplig terminologi fungerar avgränsande och dessutom använts emiskt för att tala om pensionärer (se nästa avsnitt).

²⁷ *Nationalencyklopedins ordbok* definierar spelrum som "tillgång till utrymme för (viss) verksamhet" (elektronisk källa, sökord "spelrum").

²⁸ Det engelska uttrycket som ligger närmast "spelrum" är "margin".

²⁹ Så långt påminner alltså studiens fältbegrepp om Pierre Bourdieus beskrivning av "fält" i termer av system av relationer mellan positioner (Bourdieu 1992:41f). Fältbegreppet används här dock inte analytiskt utan snarare för en rudimentär strukturerings av empiriska nivåer.

De empiriska situationerna i studien har jag med inspiration från Victor Turner valt att kalla *arenor* (Turner 1975:17). För Turner är arenabegreppet nära länkat till intresset för symboler och ritual – arenor är ”de konkreta miljöer där paradigmen omvandlas till metaforer och symboler, med hänvisning till vilka politisk makt mobiliseras, och i vilka kraftmätningar mellan starka paradigmbärare pågår” (ibid), men kan också förstås i relation till vad som hos Goffman och Berger och Luckmann kallas ”definitioner av situationer” (Goffman 1959:3–4, Berger & Luckmann 1991:43–48). Arenor definieras av de handlingar som pågår där – så kan till exempel en musiker, en publik och en biljettförsäljare definiera en arena som ett musikaliskt framförande eller en konsert. Men här är performansperspektivet viktigt: kanske kan en skicklig musiker, eller en musiker med en stor högtalare, lyckas med definitionen, men lika väl måste vi kunna tänka oss att definitionsförsök misslyckas, eller att de bara bitvis lyckas. De *arenor* som fortlöpande beskrivs i studien, betraktar jag alltså som konkreta instanser av fält, medan *fältet* utgör ett mer generellt sätt att organisera interaktion mellan deltagare. *Positionen* – i det här fallet pensionärskap – kan i sin tur potentiellt formas i ett oändligt antal fält.

Denna analytiska modell länkas i studien till en syn på människors göranden som formade i ett kontinuerligt samspel mellan å ena sidan befintliga strukturer och praxis och dessas samtidigt begränsande och möjliggörande aspekter, å andra sidan avvikande handlingar och tillfälliga utbrytningar. Strukturer, vanor, rutiner och institutionaliserade beteenden både upprättar gränser för vad vi ser som görbart och möjliggör handlingar, men skapar också grunder för improvisation som går utöver och successivt omformar dessa. Under arbetets gång har jag funnit ett sätt att tala om detta i Michel de Certeaus begreppsapparat. *Taktiker* kallar han de vardagliga praktiker som utnyttjar och livnär sig på, men också ständigt begränsas av, de *strategier* som makten genererar.³⁰ Strategier är de villkor som vi inte kan påverka och som existerar fastlagda i rutiner och i rutiniserade och institutionaliserade ”platser” (Certeau 1988). Strategin är regeln, taktiken är dess tillfälliga, opportuna användande. Strategin förhåller sig till taktiken som *langue* (”språk”) förhåller sig till *parole*

³⁰ Begreppsparet taktik-strategi beskriver praktikernas ömsesidiga konstituerande. De Certeaus praktikbegrepp kan förstås som ”utövande” (som en direkt översättning av engelskans practice), ett ord som dels signalerar att det redan finns något att utöva, men att detta något också förutsätter dess utövande.

(”tal”) hos de Saussure – som strukturens och grammatikens förhållande till talandet (jfr Saussure 1970:42–43). Taktiken spelar på och leker med strategin, men kan aldrig övervinna den. Strategin kan heller aldrig undkomma taktikerna – förutsättningen för strategins överlevnad är nämligen dess kontinuerliga användande och utnyttjande (såsom ett språk utan användare är en ”tom” form). Taktikerna är udda utnyttjanden av utrymme och tillfälle i tid och rum, medan strategierna är de institutioner, platser, rutiner och vanor som taktikerna avviker ifrån.

Utifrån liknelsen med språket diskuterar de Certeau en praktikens retorik, hur själva de icke-språkliga och icke-diskursiva handlingarna kan vara retoriska (Certeau 1988:39f).³¹ Rörelsen i rummet, användandet av gator och platser, bildar rumsliga berättelser. Som de Certeau säger, taktikens främsta medium är *tiden*, medan strategin lever av *rummet*, låser och övervakar detta i form av platser (Certeau 1988:38–39). Det är således själva rörligheten – därav förståelsen av rumslig rörelse som berättande – och oförutsägbarheten som kännetecknar taktiken, medan strategin befäster platser och låser sig i rummet.³² I denna studie fungerar de Certeau som ett verktyg för att förstå och conceptualisera pensionärskapets rum som formade i samspelet mellan möjligheter och begränsningar. Jag kommer också att resonera kring hur dessa rum inte bara *bör* utan också hur de *kan* definieras. Äldreomsorgens rum bör definieras som ett rum för vård, omhändertagande, in- eller underordning och omkategorisering. Men äldreomsorgens rum kan också definieras som utrymmen för lek, spel, ironi och upp-och-nedvändningar av sociala ordningar. Bland annat visas hur möjliga alternativa tolkningar av rum och situationer ifrågasätter de maktförhållanden som många människor vid första ögonkastet skulle ta för givna. Med dessa tolkningar blir det möj-

³¹ Hos de Certeau framstår ”diskurs” som ett främst språkligt fenomen (jfr den vardagliga bemärkelsen av ”diskurs”, ung. samtal el. diskussion) vilket gör icke-diskursivt handlande till i princip synonymt med icke-språkligt.

³² de Certeaus verk kan kritiseras för dess upphöjande, för att inte säga romantiserande framställning av ”den lilla människans” subversiva vardagspraktiker, se exempelvis dedikationen till ”the ordinary man” och ”an ordinary hero” i de Certeau 1988 (dedikationen i Certeau 1988). Självt vill jag tolka detta som en polemik mot ett sätt att skriva om människor som representanter för kollektiv och passivt underordnade sociala strukturer, alltså en kritik som i min samtids svenska etnologi framstår som överspelad.

ligt att visa på taktiker i strategiska situationer och rum, handlingar som utnyttjar de institutionella ramarna.

Som framgår i resonemanget ovan förutsätter de Certeaus strategiska platser makt, platsen "postulerar makt". Makt kan utövas på uppenbara sätt, genom offentlig censur, hot om våld eller åsiktskontroll, men med de Certeaus perspektiv måste makt också förstås som utövat i vardagligt socialt handlande, i sätt att tala och tänka, invanda rutiner och handlingsmönster (såsom "vanans makt") och etablerade sociala positioner. Ur detta perspektiv framstår makt alltså inte som något annat än dess utövande, och detta utövande står i symbiotiskt förhållande till det ständiga ifrågasättandet, kringgåendet och taktiska användandet. Det är dock inte alltid uppenbart exakt hur makt skall förstås hos de Certeau, vilket gjort att uttolkare som Ian Buchanan tagit Michel Foucault till hjälp i utredandet av maktperspektivet (Buchanan 1992). Michel Foucault menar att makt verkar genom utövande, att den inte bara "finns" där ute, men samtidigt tycks agens förläggas till makten snarare än till de subjekt som den formar och verkar genom (jfr Winther Jörgensen & Phillips 2000:20). Med Foucault lokaliseras makt till de stora trögrörliga system han kallar *diskurser*. Foucault själv är införstådd med att diskurser dels självfallet kommer till uttryck i vetande och skrivande, men att de också agerar i icke-språkliga praktiker. Makten kan aldrig på förhand antas vara "god" eller "ond", utan man måste utgå från att den är produktiv och positiv (i kontrast till negativ i bemärkelsen begränsande): makt genererar vetande, producerar möjligheter att tala och handla (Foucault 1984:60f). "Det som gör att makten vidmakthålls, det som gör den acceptabel, är helt enkelt det faktum att den inte bara tynger oss som en kraft som säger nej, utan att den överskrider och producerar saker, den inger njutning, formar kunskap, producerar diskurs" (ibid:61, förf. övers.).

Hos de Certeau kan man stundtals ana ett likställande av taktisk subversivitet och det goda (jfr not 33). Som jag ser det kan vi dock med Foucault inte på förhand anta att vare sig makt eller motmakt är "bra" eller "dålig". På en konkret nivå bör makt i vissa sammanhang vara god och i andra dålig, både god och dålig samtidigt, och detta beroende på varifrån den betraktas. Genom att de Certeaus teori bygger på ett samspel mellan taktik och strategi, där strategin definierad av makt hela tiden måste anpassas och omformas efter taktikers spel, och taktikerna hela tiden söker nya vägar för att undgå strategin, har den en inbyggd dyna-

mik där förändring är ett normaltillstånd. Och makten är aldrig absolut, tvärtom formas och omformas maktutövning hela tiden av dess tillkor-takommanden. Föreliggande studie innehåller inte någon genomgripande maktanalys, men maktbegreppet blir viktigt för att förstå vad taktiker och strategier är i de konkreta sammanhang som analyseras. Taktik och strategi utgör i studien ett sätt att konceptualisera de spel och samband mellan möjligheter och begränsningar som är grundläggande inte bara för framföranden och estetiska uttryck av olika slag, utan också i socialt samspel. Liksom musik har sina skalor, rytmer och melodiska formler, och språket har sin grammatik, så finns i socialt liv mönster att följa, använda och förändra.

Minne och berättande

Historiekonstruktioner eller gestaltningar av förflutenhet är ett bärande inslag på flera arenor där pensionärskap gestaltas, både i och utanför musik. Förbindelsen mellan pensionärskap och musik heter påtagligt ofta minne. Den norska folkloristen Anne Eriksen gör i en artikel en pedagogisk uppdelning i förfluten tid, folkhistoria och fackhistoria (Eriksen 1995). Folkhistoria och fackhistoria förhåller sig på olika sätt till den förflutna tiden, men det är också viktigt att inse skillnaden mellan berättandet eller gestaltandet av det förflutna och det förflutna i sig. Dels är det praktiskt att särskilja *förflutet* från *minne* – där förflutet innebär att något är förskjutet i tiden, medan minne innebär att vi också har en relation till detta förskjutna.³³ Minne är något som utspelar sig i ett nu, men hänvisar till det förflutna. Dels betonar Eriksen också riskerna med att överdriva skillnaden mellan fackets och de folkliga berättelserna av det förflutna (jfr White 1981). Vår tids samhällsvetenskapliga synsätt på minne, att det förflutna i nuet aktivt måste rekonstrueras och hågkommas i sociala praktiker går i stor del tillbaka till sociologen Maurice Halbwachs arbeten om minnets sociala ramar (Halbwachs 1980, 1992). Halbwachs menade att minne bara kan uppstå inom socialt producerade ramar för det minnesvärda, och endast förmedlas i kollektivt definiera-

³³ Strängt taget är minne alltså en paraplybeteckning för historia, biografi osv., och till denna nivå kan även föras den aktiva glömskan – också den ett slags minne (Trouillot 1995, jfr Selberg 2002:22). Till dessa två – det aktiva minnet och den aktiva glömskan – kommer bortseendet: alltså den skugga som uppstår när vissa fenomen i det förflutna belyses.

de ramar. För Halbwachs var även det "personliga" minnet ett resultat av kollektiva regler för vad som kan vara minnesvärt. När jag här talar om gestaltningar av förflutenhet syftar jag alltså inte på det förflutna utan på minnet, hur det förflutna *framställs i nuet*. Denna framställning bör rimligen säga lika mycket – förmodligen mer – om nuet som om det förflutna som gestaltandet utger sig för att spegla.

Studiet av förflutenhetsgestaltningar är idag ett mycket omfattande vetenskapligt fält. En av auktoriteterna på området, David Lowenthal, beskriver vår samtid som "besatt" av det förflutna, och kanske är detta en viktig förklaring till, eller kanske ett annat uttryck för samma tendens, att så många forskare har kommit att intressera sig för området (Lowenthal 1996). I en studie av minne i Frankrike under "det långa artonhundratalet" (från revolutionen till 1920-talet) menar Richard Terdiman att själva idén om "minnet" genomgick en kris i samband med upplevelsen av akuta brytningar med det nära förflutna som uppstod under moderniteten (Terdiman 1993). Denna minneskris, menar Terdiman, underbygger också de centrala beskrivningarna av moderniteten, från Ferdinand Tönnies distinktion mellan *Gemeinschaft* och *Gesellschaft* till Walter Benjamins beskrivning av historiens ängel, som rör sig baklänges framåt, med ansiktet vänt mot det förflutna (jfr Anderson 1991:155). Kanske kan man se denna minneskris som en förklaring till både historiekonstruerandets popularitet och till forskarnas intresse. Från arkeologers och historikers håll studeras "historiebruk", medan sociologer har intresserat sig för "socialt" eller "kollektivt minne" och etnologer, folklorister och museologer har undersökt "minnes-" eller "kulturarvspolitik".³⁴ Litteraturen på området är omfattande. Två tydliga spår tycks ändå utkristallisera sig i den bråkdel av litteraturen som jag själv gått igenom. I den ena inriktningen fokuseras det kollektiva minnets former och platser (Zerubavel 1996). Här är studierna av monument och försöken att gemensamt minnas nationella, etniska eller internationella trauman stora områden som ofta ligger nära i tiden. Centrala blir resonemang om minnets kamp mot glömskan, nationalstaternas etablerande och hanterande av kollektivt minne, och hur platser kontinuerligt omskapas i en minnes- och glöm-

³⁴ Exempel på det förstnämnda utgör Aronsson (2000) och Petersson (2003), det andra Zerubavel (1996) och Olick & Robbins (1998) och det tredje Anttonen red. (2000), Eriksen et al (2002) och Kirshenblatt-Gimblett (1998).

skepolitisk process (jfr Selberg 2002:22). Betoningen hamnar på kollektivt minne som den sociala distributionen av gemensamma erfarenheter, och detta ofta via böcker, utbildning eller skapandet av minnesplatser med hjälp av monument (jfr Nora 1989).

Paul Connerton hävdar att uppfattningen om kollektivt minne fram tills hans egen *How Societies Remember* hade dominerats av vad han kallar inskrivet minne, medan det kollektiva minne som förvaltas och förmedlas i förkroppsligande praktiker ditintills rönt litet intresse (Connerton 1989:4–5). I denna andra inriktning finns idag ett växande fält som undersöker iscensättningar och gestaltanden av ett mer fjärran förflutet. Till händelser eller epoker i det mer avlägset förflutna ägnas kanske mer sällan monument, men desto oftare gestaltas de i temaparker, i medeltidsevenemang eller i olika skådespel (jfr Gustafsson 2002, Axelson 2003). Här hamnar fokus på agerandet av det förflutna, konflikter kring hur det förflutna ska gestaltas och vilka moraliska poänger som det förflutna skall ge oss idag (jfr Gustafsson 2002:115f). Vad som förefaller vara ett fortfarande ganska utforskat område ligger i skärningspunkten mellan de här två större kategorierna: nämligen iscensättningar av det nära förflutna, där det förflutna för vissa fortfarande är en levd erfarenhet, för andra en inläst historiekunskap (jfr Hyltén-Cavallius 2005). Det är också här jag placerar de gestaltanden av de högst personliga och samtidigt generationellt gemensamma minnena av det förflutna som pågår i pensionärsevenemang. Under studiens gång kommer dessa resonemang att problematiseras. Så här långt kan sägas att minnet, liksom det pensionärskap det är sammanlänkat med, har olika förutsättningar i olika sammanhang, vilket jag hoppas kunna belysa i avhandlingen. Minne figureerar i avhandlingen framförallt i termer av *generationellt minne*, och det ska redan här påpekas att det finns en del studier som undersökt generationsminnen. En slagsida i sådana studier har dock varit att generationsminnet har förståtts som oftast medialt förmedlade och historiskt viktiga händelser eller skeenden – såsom Vietnamkriget eller Kennedymordet (jfr Schumann & Scott 1989). I kapitel sex diskuteras generationsminnen i termer av *normalminne* – minne som många på något sätt förhåller sig till såsom det gemensamma minnet, men mot vilka alla erfarenheter avtecknar sig som avvikande eller unika (jfr Gerholm 1993). När jag i avhandlingen diskuterar generationellt minne förstår jag det snarare som ett samspel mellan normalminne och andra minnen, ett samspel som

i större utsträckning också ger utrymme för gemensamma minnen av ljud, bilder, lukter och rörelse.

För att minnas krävs minnesformer, och den mest basala formen för att minnas händelser som kommer att analyseras i denna avhandling är berättelser.³⁵ Berättelse är ett mångtydigt begrepp, men kan i dess mest minimala form definieras som en framställning med en igenkännbar början och slut (Nylund Skog 2002:15). Det här minimikravet kan sedan fyllas ut med olika modifikationer och tillägg, till exempel om man talar om hollywood-narrativ eller om personliga erfarenhetsberättelser. Exempelvis är det vanligt att man med berättelse förstår en framställning av en händelse, och att denna framställning är ordnad i någon slags kronologisk sekvens, men med möjligheter att stanna upp, blicka framåt och tillbaka, och sedan gå tillbaka in i förloppet (jfr Drakos 2005:14). Berättelser ordnar upplevelser i samband mellan orsak och verkan och skapar kronologiska sekvenser, vilket också innebär att allt berättande förutsätter perspektiv (White 1981). Dessa kan vara berättarens men också andras, på det vi berättar om men också på själva berättandet. Berättelser skapar aktörer, placerar och flyttar dem, och framställer dem i vissa perspektiv men inte andra. Människors berättande är som etnologen Susanne Nylund Skog menar, en kamp med genrer och med etablerade stora berättelser om när och hur man kan berätta (Nylund Skog 2002:192). Men, som Georg Drakos påpekar, berättande är inte bara en kamp med genrer och förhärskande framställningar utan också en kamp med andra med- och motberättare, såväl närvarande som frånvarande, och präglad lika mycket av framställning som av förhandling, transaktion och konflikt (Drakos 2005:26f). Fredric Jameson beskriver träffande berättelsen som en social symbolhandling – samtidigt framställer och omvandlar berättelsen i symbolisk form sociala relationer (Jameson 1993, jfr Drakos 2005:17). Berättelser inte bara kommenterar utan förvandlar också såväl det de berättar *om* som det sammanhang de berättas *i*. Berättelser är på så vis mimetiska, poetiska och transformativa – de avbildar, skapar och omvandlar.

I den här avhandlingen närmar jag mig berättande på ett sätt som

³⁵ En viktig bakgrund till mitt intresse för berättande och berättelser är den "narrativgrupp" som under ledning av Barbro Klein samlades vid Institutet för folklivsforskning mellan 1995 och 1998.

skiljer sig från flera andra etnologiska berättelsestudier³⁶ genom att begrepp hämtade från berättelseforskningen används i analyser av evenemang, uppträdanden och musikaliska framträdanden. Berättelsen och berättandet utgör perspektiv i analysen. Berättelseperspektivet ger möjlighet att identifiera strukturer och dispositioner, moraliska och tidliga perspektiv. Till hjälp tar jag framförallt folkloristen Katharine Youngs analys av berättandets fenomenologi. Genom noggranna analyser av berättandesituationer visar bland annat Young hur ramar gemensamt upprättas för att flytta fokus mellan samtalets här-och-nu, berättandet som framförande, och berättelsens skeenden (Young 1987). I de sekvenser av rambyten som uppstår kan man iakta de större rörelser mot framförandet, mot de världar som upprättas i framförandet, eller mot vardagligt samspel, som kännetecknar många estetiska framföranden. Kort sagt utgör Youngs analys inte bara ett sätt att strukturera konstfullt berättande, utan också att se rörelse och riktning i framförandesituationer mer generellt.

Konstruktioner, ramar och modus

Denna avhandling utgår ifrån ett socialkonstruktivistiskt perspektiv. Detta innebär att vår *kunskap* om världen betraktas som socialt konstruerad och distribuerad. Här hämtas idén ur den kunskapssociologi som Berger och Luckmann utvecklade ur fenomenologin och då framförallt den socialteoretiska inriktning som Alfred Schütz företrädde (Berger & Luckmann 1991, Schütz 1999). Schütz utgår från att det inte finns någon otolkad kunskap om världen – själva det urval av intryck som medvetandet hela tiden måste göra omöjliggör otolkade fakta (Schütz 1999:29). Detta får som konsekvens att "fakta" upprättas, vidmakthålls och omvandlas i socialt samspel. Ur ett mellanmänniskt perspektiv innebär detta att vi rör oss i olika världar eller "finita meningsprovinser" som alla kännetecknas av specifika kognitiva stilar eller sätt att erfara, och att varje sådan värld också kännetecknas av en specifik form av socialitet (ibid:102ff).³⁷ Genom vårt ömsesidiga deltagande i olika situationer konstruerar och upprätthåller vi tillsammans med andra fortlöpande förståelser av varandra och av

³⁶ Bland de etnologiska avhandlingar som på senare år intresserat sig för formella aspekter av berättande kan nämnas Palmenfelt 1992, Drakos 1997, Nordström 2002 och Nylund Skog 2002.

³⁷ I översättningar förekommer ibland också "avgränsade meningsprovinser".

världen runtomkring oss. På så vis upprättar vi kontinuerligt typifierade andra som vi interagerar med i typifierade situationer (Berger & Luckmann 1991:43–48). I detta gemensamma verklighetsarbete är det verbala språket snarast en bland flera komponenter, själv intresserade sig Schütz bland annat för hur människor i musicerande upprättade gemensamma horisonter genom att musikaliskt "åldras tillsammans" (Schütz 1999:253ff). Jag vill här passa på att föregripa en vanlig och felaktig kritik mot socialkonstruktivism genom att markera att hävdandet att något är en konstruktion *inte* innebär ett hävdande att det inte är "på riktigt" (såsom den underförstådda vardagsförståelsen i formuleringar som "det är *bara* konstruktioner"). Tvärtom förstår jag konstruktioner, i likhet med Foucaults beskrivning av diskurser som "oerhörda" i deras materialitet (Foucault 1993:7). Som också Schütz och andra i hans efterföljd hävdar, kännetecknas många konstruktioner av att de framstår som stabila, naturliga och opåverkbara. Eller som etnologen Mats Lindqvist uttrycker det, "det är på grundval av det som kallas 'bara konstruktioner' som människor konkret utformar sina liv och bygger samhället" (Lindqvist 1994:198). Om jag hävdar att åldrar och åldrande är socialt konstruerade innebär det inte att det inte skulle kunna finnas en "verklighet" bortom det sociala handlandet, utan bara att det enda vi kan ha kunskap om *förutsätter* sociala praktiker – talhandlingar, delade språk och symbolsystem. Men det innebär att det hade kunnat vara konstruerat på ett annat sätt, vilket också gör det konstruktivistiska perspektivet till ett potentiellt frigörande synsätt.

Det socialkonstruktivistiska perspektivet medför i linje med föregående resonemang att jag intresserar mig för hur situationer ömsesidigt upprättas och upprätthålls i samspelet mellan deltagare, och hur detta samspel relaterar till och interagerar med andra föregående och kommande situationer. Förståelsen för vad som utspelar sig, hur värden och föreställningar sprids och hur förhållningssätt artikuleras i interaktion blir central med detta perspektiv. Den konstruktivistiska ansatsen är på så vis nära sammanlänkad med studiens etnografiska arbetssätt. Centrala inslag i det socialkonstruktivistiska synsätt som kommer till användning i texten är de tankar om hur situationer ges olika "karaktär" som kan specificeras med hjälp av begreppen ram, tonart och modus. *Ram* används i avhandlingen i en vid bemärkelse, influerat av Erving Goffmans fenomenologiska användning – som i sin tur hämtades från Gregory Bateson (Goffman 1986:7). Goffman förstod med begreppet grundläggande

element i definierandet av situationer, och också så kommer jag använda det här (ibid:10). Jag kommer också att tala om *modus* (plural *modi*). Begreppet ringar in aspekter som inte fångas av den konventionella uppdelningen av uttryck i form och innehåll – aspekter som kan formuleras i ord som förhållningssätt, attityd och insats (Ronström 1997:107 och 1998:24). Modusbegreppet ligger nära Goffmans begrepp *key*, på svenska ”tonart”, och i en not kommenterar han också att valet av en musikterm var medvetet och att begreppet ”modus” (eng. *mode*) kanske hade passat bättre (Goffman 1986:44, not 14). Goffmans ”tonart” är dock ett svårt begrepp eftersom han inordnar det bland de *sekundära* ramverken, sådana inramningar som anger att vi inte skall förstå situationer på deras konventionella eller *primära* sätt. Tonarter kan med andra ord göra att vi förstår att en situation är en övning inför eller en återgivning av ett bröllop och inte själva bröllopet, och att de rituella handlingarna saknar sina konventionella effekter (ibid:59f, 68f).³⁸ I föreliggande text syftar begreppet *modus* på en bredare uppsättning förhållningssätt som inte alltid kan ställas i relation till ett primärt eller konventionellt sätt. *Modus* i avhandlingen kan dels inbegripa de sekundära förhållningssätten – ironi, lek, övning osv. – men framförallt kommer jag använda det för att beteckna de känslomässiga förhållningssätt som jag kallar *nostalgi* och *glad samvaro* (se kapitel fyra). Skälet till att jag ändå knyter min användning av *modus* till begreppet *tonart* är att det på samma sätt ingår som ett grundläggande element i definitionen av situationer. Med intresset för ramar och *modus* visas i studien hur en begränsad uppsättning förhållningssätt dominerar, förhållningssätt som i den slutliga analysen länkas till förståelsen av det musikaliska pensionärskapets gränssnitt. På vilket sätt musik görs, och vilka stämningar som målas upp i musik, utgör de centrala ingångarna i den analysen.

³⁸ Här inställer sig frågan om inte också de primära ramarna förutsätter ”keys”: även det ”verkliga” bröllopet måste så att säga ha ett ”verklighetsmodus” som skiljer det från övningen eller återgivningen.

Fält

Den här avhandlingen bygger på flera olika typer av material. Dels är det material som skapades i perioder mellan april 1995 och mars 1998, från musikaliska arenor i Stockholm, medier och olika mediearkiv. Syftet med dessa arbeten var att undersöka föreställningar om och scener och kanaler för musik för äldre. Dels är det ett tidsligt välavgränsat fältarbete i en ort jag kallar Sälgtuna med omnejd mellan november 1999 och maj 2000, med fokus på musicerande i olika pensionärsevenemang och -organisationer. Frågor och arbets sätt har under processen utvecklats. Bredden av sammanhang ger möjlighet att se hur analytiska temata aktualiseras i olika miljöer (jfr Marcus & Fischer 1986). Jag vill här kort redogöra för hur de olika arbetsprocesserna sett ut.

Med sökord

Med anledning av det vid mitten av 1960-talet uppmärksammade radio-programmet "Våra favoriter" fick dåvarande PRO-ordföranden Axel E. Svensson anledning att uttala sig i tidningen *PRO-Pensionären* (1968/5:48–49). Ledningen för PRO såg programmet som ett utnyttjande av pensionärerna som inte gagnade deras egna intressen:

Ledningen för riksorganisationen ser med optimism på utvecklingen för vår rörelse vars strävan är att upphöja gruppen ekonomiskt, socialt och kulturellt. Var och en som är intresserad av att medverka i detta arbete kan i samråd med dess ledning få tillfälle till detta. Den som ej respekterar denna organisations suveränitet kommer att avvisas från arbetsfältet.

När jag började intressera mig för musik och pensionärer knappt trettio år senare var det ingen tvekan om att här fanns ett "arbetsfält" som det Axel E. Svensson talade om. I kapitel två och tre redogör jag utförligare för hur detta fält var organiserat. Mina första arbeten utgjordes av försök att lokalisera olika institutioner, organisationer och aktörer som var delaktiga i formandet av arbetsfältet. Sökandet skedde via tidningsannonser, tv-program och möteslokaler, men också via kontakter med föreningsengagerade och interna föreningstidningar, hela tiden med sökorden musik och pensionär i fokus. Tidigt stod det klart att de olika positioner från vilka musik för pensionärer producerades förenades i ett antal föreställningar och värderingar. Exempelvis utgjorde betonandet

av funktionalitet i musik ett viktigt drag både för dem som arbetade med gamla människor i vården, för den seniorartist som jag träffade och för engagerade i pensionärsföreningar (såsom för Axel E. Svensson). I en mer kvantitativ undersökning av kultursociologiskt snitt hade arbetsfältet kanske framstått som ett kampfält i bourdieusk mening, ett system av relationer mellan positioner besatta av agenter och institutioner som strider om gemensamma värden (Bourdieu 1993, Broady 1990). Etnologen Lars Kaijser föreslår i sin avhandling begreppet "fältlighet" för att beskriva sådana här förhållanden (Kaijser 1999:17). Men när jag i denna studie använder begreppet "fält" skall det snarast förstås som en beskrivning av ett socialt aktivitetsfält, som kännetecknas av att interaktionen är organiserad på ett visst sätt med en viss uppsättning möjliga positioner. I det följande redovisas utforskandet av detta fält och de fysiska platser det förde mig till.

I mina första arbeten fungerade "pensionär", "musik" och "pensionärs-musik" som sökord (Englund 1997 & 1998, Hyltén-Cavallius 1998).³⁹ Varhelst sökorden gav utslag, sökte jag vidare genom att söka upp ansvariga, producenter, musiker och så vidare. Fältet blev förstås ganska mycket ett resultat av de sammanhang där jag väntade mig att äldre skulle behöva hanteras som en grupp – pensionärsorganisationernas tidningar och evenemang, olika medier som riktar sig till äldre, äldreomsorgen, vården. Risken med detta förfarande är att de egna fördomarna får styra empiriska gränsdragningar. Å andra sidan är detta en risk i all forskning som utgår ifrån en mer avgränsad fråga. Eftersom det var viktigt för denna undersökning att trots tidsbegränsningen få ett brett underlag, hamnade fokus på tidligt välavgränsade eller massmediala källor. Å ena sidan konserter, framträdanden och intervjuer, å andra sidan tv- och radiopro-

³⁹ Med uttrycket "sökord" syftar jag på det tematiska sökande som förknippas med kulturanalytisk etnologi. Ett kulturanalytiskt arbetssätt innebär att man följer ett fenomen till olika empiriska områden där man kan vänta sig att det kommer att aktualiseras (Ehn & Löfgren 2001). I sin avhandling om amerikanisering och globalisering följer Tom O'Dell fenomenet från beskrivningar av "Vindicagoa" i atlasar och amerikaskildringar i det sena 1700-talet till FNL-gruppernas USA-kritik under 1970-talet och motorentusiasternas mekande med "amerikanare" (O'Dell 1997). Men egentligen kan också många av 1900-talets vetenskapliga klassiker ses som "kulturanalyser" – också Bachtins undersökning av det medeltida skrattet och Elias civilisationshistoria utgör tematiska studier av det här slaget.

1. INLEDNING

gram, tidningar och böcker. Fältarbetet rörde sig mycket mellan tv:n, Arkivet för Ljud och Bild (nu Statens Ljud- och Bildarkiv), tidningar, besök på evenemang och intervjuer. Jag läste tidningen *PRO-Pensionären*, besökte evenemang som *Seniormässan*, *Vård- och omsorgsmässan*, *Pensionärernas Dag* och *Seniorchansen*, fikade på pensionärscafé och träffade personer som på olika sätt var engagerade i musik för pensionärer. Sånär som under några veckor då jag följde arbetet med musik och inredningsmiljöer på ett dagcenter för dementa rörde det sig om korta insatser eller källor som jag kunde nå via text- och etermedier.

Dagcentret hade jag kommit i kontakt med genom forsknings- och utvecklingsenheten vid socialtjänsten i Stockholm där programmet var förlagt. Från dagcentrets sida fanns det nog från vissa en förhoppning om en mer regelrätt utvärdering av verksamheten, samtidigt som andra ville skydda sina arbetsmetoder mot stöld och därför explicit undvek att gå in på vissa moment. Enskilda entreprenörer och artister blev också viktiga, inte minst i deras relation till institutioner och föreningar. Så utgjorde Fritz Holms arbete med närradiosändningar en möjlighet för honom att dels arbeta för de äldres välbefinnande, dels förverkliga sin gamla dröm att driva ett eget musikprogram. Ett inslag på tv-programmet *Landet Runt*⁴⁰ hade väckt mitt intresse för mannen på den västmanländska landsbygden som reste runt och gjorde radioprogram för gamla. Holm lät mig också följa med ut på radioinspelning och såg antagligen forskningsrapporten som en möjlighet att sprida kännedom om programmet. Mer etablerade entreprenörer och artister var inte lika intresserade av mitt arbete, kanske därför att figurerandet i forskningspublikationer inte utgör någon lockelse för dem som redan syns och är kända i många sammanhang.

En tydlig vinst med arbetssättet var att det medgav en överblick över vida områden, och kontraster och likheter mellan domäner som man annars kanske inte skulle sätta i relation till varandra. Det blev många iakttagelser från olika sammanhang, snarare än serier av iakttagelser från samma. Under åren växte en önskan att förstå mina frågor från det andra perspektivet, med långa och sammanlänkande observationer och samtal och intervjuer med en del av dem jag också mötte i deras spelande, sjungande och lyssnande. Det var med den ansatsen jag hösten 1999 på-

⁴⁰ Programmet sänds en gång i veckan och sammanfattar trevliga nyheter från landets regionalnyheter.

började fältarbetet i den industristad i södra Sverige som här kallas Sälgtuna.

Fältarbete i förening

Under de första åren befann jag mig i konstant pendling mellan olika sammanhang, och intervjuade aktörer i föreningar, entreprenörer, artister och personer som arbetade i vård och omsorg. Detta innebar att jag hela tiden rörde mig mellan olika delar av vad jag uppfattade som ett delvis sammanhängande större fält som framstod som förenat av gemensamma föreställningar och värderingar. När jag valde Sälgtuna, ett industrisamhälle i södra Sverige, som plats för ett längre fältarbete, innebar det samtidigt att jag riktade in mig på föreningsliv. Hade jag fortsatt med ett annat av de olika delfälten, så hade tonvikten i den här studien antagligen också blivit en annan. Skälet till att jag valde föreningarna för ett fortsatt studium var att jag där väntade mig finna fler motsägelser till mina tidigare analyser än i vårdinstitutioner. I dessa miljöer hade jag framförallt intresserat mig för produktionen av musiksituationer, och dessas producenter, medan det av flera skäl var svårare att nå mottagarna av musik. Jag träffade givetvis också boende på servicehus och äldreboenden, och i ett fall var också den boende själv producent av alternativa musikaliska rum. Men dels var det frågan om miljöer där patienter och boende inte sällan var svåra att föra mera sammanhängande samtal med (som i demensdagvården), och dels framstod vårdinstitutionerna som starkt kontrollerade på flera nivåer (vilket diskuteras i kapitel tre), medan jag alltmer intresserade mig för hur pensionärskap musikaliskt formades i vad som då framstod som mindre styrda sammanhang. Jag hade också tagit del av en hel del evenemang, musiksamlingar och medier som riktade sig till pensionärer, och ofta inom föreningar, men sett och hört ganska lite av vad som producerades musikaliskt på lokal nivå. Av de här skälen blev det rimligt att utgå ifrån föreningarnas musicerande. Men snart blev det också tydligt att föreningarna på flera sätt samspelade med vårdinstitutioner, varför det större fält som jag arbetat på under mina första år gjorde sig påmint också under tiden i Sälgtuna. Men arbetet i Sälgtuna karakteriserades ändå först och främst av långa och många möten med ett fåtal grupper av människor, som jag snart lärde känna och där jag blev ett inslag i det vardagliga musicerandet under en kort tid av deras liv. Jag rörde mig i få miljöer, och om mitt tidigare arbete hade kän-

netecknats av närmast rapsodiska ögonblicksskildringar, handlade det här om repetitioner, planeranden och långa samtal.

På grund av den längre sammanhängande arbetsperioden i Sälgtuna, det mer konsekventa etnografiska arbetssättet och det stationära utgångsläget kan Sälgtuna få mer av platskaraktär. Men inget av de fält jag skapat är givet, fixerat, eller avskilt, utan samtliga perforerades förstås ständigt av biografier, relationer, organisationer, idéer, medier och förflyttningar (jfr Appadurai 1996:185f, Clifford 1990:64). Arjun Appadurai beskriver träffande lokalitet eller platslighet som en *kvalité* som fortlöpande skapas genom sociala handlingar (Appadurai 1996:180). Det kontinuerliga besjälandet och omladdandet av platser kan förstås i termer av "lokaliseringsprocesser" snarare än som en gång för alla givna platser (Hyltén-Cavallius 2002:50). Med detta synsätt är det jag som i denna avhandling kommer att lokalisera och "frysa" Sälgtuna som plats, medan upplevelserna under fältarbetet mer liknar vad Arjun Appadurai beskriver som en "translokaltitet" än en "lokalitet" (Appadurai 1996:192). Genom alla dessa samband och överskridanden är också de tidigare korta nedslagen inte så mycket jämförelsepunkter som platser i tidrummet med vilka Sälgtuna på olika sätt – inte bara genom mig – också står i förbindelse. Under de tidigare fältarbetena var också platsen – som oftast var Storstockholm – en självklar bakgrund som jag inte reflekterade över så värst mycket. Under min tid i Sälgtuna ägnade jag däremot en hel del arbete åt att "lokalisera" Sälgtuna. På så vis kan man förstå Sälgtunas platslighet som en karaktär delvis skapad av mig.

Den ursprungliga avsikten med att göra ett längre sammanhängande fältarbete var som sagt att skapa ett empiriskt material, som skulle kunna problematisera tidigare idéer och analyser. I början av vistelsen i Sälgtuna slogs jag dock av hur påfallande likt allt var de situationer jag varit med om under arbetet i Stockholm. Utbudet av aktiviteter var ungefär det samma, med läscirklar, seniordans, qi gong och bridge. Den stora skillnaden mellan Sälgtuna och Stockholm var att jag nu träffade deltagare ofta, småpratade och fikade med dem. Ett intresse för både organisationsformer och rutiner, och för medlemmarnas musicerande historiskt och i nuet, växte ur de här samtalen.

En fördel med att komma till i någon mening främmande platser är den vakenhet med vilken man upplever detaljer i miljöer som man inte är van att vistas i, en annan är den relativa okunskapen om varandra som

forskaren och de studerade har. Hösten 1999 fick jag finansiering som skulle täcka ett drygt halvårs fältarbete. Platsen hade jag redan tidigare bestämt utifrån några olika kriterier. Framförallt sökte jag en miljö som var obekant för mig och där jag skulle få ”börja från början”.⁴¹ När jag kom till Sälgtuna började jag med att kontakta stadens pensionärsorganisationer och prata med i första hand deras ordföranden och därefter ledare för musikaktiviteter, för att rota mitt arbete i organisationsledningarna och få överblick. Eftersom jag ville ha spridning över organisationerna, och därmed också politiskt och socialt, så beslöt jag mig för att följa två sånggrupper⁴² – en i PRO Sälgtuna och en i SPF Sälgtunabygden⁴³ – och en musiklyssningsgrupp inom Medborgarskolans pensionärsgrupp Aktiva Seniorer. Tidigt blev jag också tipsad om Sälgtuna Dragspelsklubb. Jag följde och intervjuade medlemmar i dragspelsklubben, eftersom de både spelade på samma slags arenor som pensionärsföreningarnas sånggrupper och hade en ålderssammansättning liknande den i pensionärsföreningarnas, dock utan att avgränsa sig till pensionärer. Detta material berörs dock endast vid några få tillfällen, eftersom det hamnat utanför avhandlingens avgränsningar. Då dragspelsklubben saknade en formell avgränsning eller riktning till pensionärer, var det svårt att betrakta dem som delaktiga i förandet av pensionärskap i den aktuella bemärkelsen. Jag försökte också få tillträde till Finska PRO:s sånggrupp efter kontakter med föreningens ordförande, men gruppleadaren avböjde. Efter att ha deltagit i en sammankomst med Finska PRO insåg jag också att språket var ett stort hinder, och att jag inte kunde arbeta där utan en tolk vid min sida (något som jag inte hade resurser till).⁴⁴

⁴¹ Ett annat praktiskt kriterium var att det skulle vara möjligt att veckopendla utan alltför höga kostnader.

⁴² I SPF var den emiska benämningen ”sånggrupp”, i PRO ”kör”. ”Sånggrupp” tycktes användas för att markera att man inte ägnade sig åt flerstämmig sång, vilket ju också kännetecknade PRO-kören. För enkelhetens skull har jag valt att använda ”sånggrupp” för båda.

⁴³ PRO har tre föreningar i kommunen: PRO Sälgtuna, Finska PRO och PRO Karbärke (fram till 1974 egen kommun, nu kommunedel). SPF har två: SPF Sälgtuna Stad och SPF Sälgtunabygden – den ena för staden och den andra för landsbygden, och därmed hänger enligt ordföranden i stadsföreningen skillnader i allt från yrkesbakgrunder till dansvana.

⁴⁴ Ambitionen att också få med något av Sälgtunas etniska mångfald – ett resultat av arbetsinvandring från Norge, Finland, Baltikum och Balkan från 1950-talet fram

1. INLEDNING

Några gånger var jag också med vid några dansgruppers repetitioner, mest för att förstå ytterligare en musikalisk kontext för de sånggrupper jag följde. Utöver seniordanserna har jag vid ett fåtal tillfällen besökt och följt med enskilda musiker på spelning, varit med på en jubileumsfest och en julfest samt besökt PRO:s lördagsdanser på folkparken. Under hela min tid i Sälgtuna, som sträckte sig från början av november 1999 till slutet av april 2000, prenumererade jag också på lokaltidningen som jag här kallar *Bruksposten* – en tidning som gick ut till runt 10000 hushåll i Sälgtuna och där pensionärsföreningar i likhet med andra organisationer oftast annonserade ut sina aktiviteter, och där det ibland också rapporterades från dem. I lägenheten där jag bodde fanns också den lokala tv-kanalen Region-TV, där lokala nyheter blandades med aktie- och spartips i en femton minuter lång slinga som byttes ut med 24 timmars mellanrum. Jag besökte också andra evenemang i Sälgtuna, såsom de jazzkonserter som anordnades på Stadsbiblioteket, och deltog också i möten med en lokal cirkelverksamhet. I Stadshusets arkiv vid Stora Torget gick jag igenom befolkningsstatistik, och på Sälgtuna Museum och i lokalhistoriska böcker försökte jag lära mig så gott jag kunde om stadens historia. Jag vandrade mycket genom staden, och gjorde också utflykter både för intervjuer och för att se mig om i princip så långt som länets lokaltrafik kunde föra mig. På de här sätten försökte jag förstå Sälgtuna ur ett historiskt och geografiskt perspektiv.

Sånggrupperna och dragspelsklubben följde jag på repetitioner och framträdanden, och intervjuade ledare och sex medlemmar i varje. Själv spelade eller sjöng jag inte med utom vid något enstaka tillfälle när jag efter en repetition satt och spelade med medlemmar i dragspelsklubben och i samband med en intervju. Med PRO:s sånggrupp stämde jag några gånger upp i den kaffevisa som avslutade varje kaffepaus. Jag har utgjort mer av en aktiv iakttagare än en deltagare (jfr Öhlander 1999). Oftast var jag inte den enda iakttagaren. Till dragspelsklubbens repetition på torsdagskvällarna kom alltid folk som slutat spela eller av andra skäl inte deltog i spelandet och till sånggruppsrepetitionerna kom alltid någon anhörig eller några boende på servicehuset. Periodvis var jag speciellt för vissa medlemmar i SPF:s sånggrupp en allmän akademisk expert – jag tillfrå-

till början av 70-talet – tillfredställdes av att finska, norska, danska och spanska medlemmar fanns i de grupper jag följde.

gades t.ex. om uttal av spanska ord i en sång – och ibland smakdomare. Jag tror ingen någonsin glömde anledningen till min närvaro: då och då fick jag frågor om hur det gick med avhandlingen. Jag ville också vara tydlig med vad jag gjorde. Anteckningar gjorde jag så att det syntes, och videokamera och bandspelare bar jag synligt. För mig framstod det som etiskt viktigt att vara öppen. Detta kunde påminna dem jag studerade om min roll som fältarbetande etnolog, och samtidigt bilda utgångspunkt för spontana frågor och samtal. Man kan säga att det öppna fältarbetandet möjliggör reciprocitet och relativ öppenhet mellan forskare och de som studeras (jfr Feld 1990:239ff). Men det finns också andra kunskapsvinster. Den kanske främsta är förstås att man inte kontinuerligt binder upp minnet och behöver lämna situationen för att då och då gå iväg för att skriva ur sig (Emerson et al 1995:22–26, jfr Öhlander 1999:82–83).⁴⁵

Att följa repetitioner kunde ibland kännas tjatigt – att om och om igen höra tragglandet med samma låtar vecka ut och vecka in. Samtidigt framstod deltagandet i musicerandets vardag som centralt för att förstå *rytmen* i musicerandet: hur ofta introduceras nya sånger, när är det bra och dålig stämning, hur många repetitioner hinner man med inför ett framträdande, vad är genuint och allmänt i samtalsämnen, relationer och händelser. Musikens ”vardag” är till väldigt stor del upprepning och, som all upprepning, omformning.

Till en början sökte jag mig som sagt fram till informanterna ”uppiifrån och ned” i föreningarna – från ordförande till aktivitetsledare – men när jag väl hittat dit kom jag att ta kontakt vid fikabord och efter repetitioner.⁴⁶ En hel del samtal har självfallet utspunnit sig i dessa olika tidliga ”mellanrum”, och jag kunde då lägga ut tidiga trevare om intervjuer. På informanternas initiativ kom sedan intervjuerna att för det mesta utspe-

⁴⁵ Därmed inte sagt att det inte också finns vinster i att dra sig tillbaka, eller att det öppna skrivandet skulle innebära att man ”är med” hela tiden. Snarast innebär det etnografiska antecknandet ett pendlande mellan två uppmärksamhetsfokus, det ena på det som pågår, det andra på skrivandet.

⁴⁶ Det finns starka skäl både för och emot ett sånt tillvägagångssätt: en risk är att medlemmar känner sig tvingade att ställa upp för att man redan ”känner” deras ledare, en annan att viktig information utelämnas eftersom informanten kan förutsätta att ledaren – den ”högsta experten” – självklart redan förmedlat det. Erfarenhet från tidigare arbeten säger mig dock att problemen med att inte först tala med ledarpersoner är större: att inte intressera sig för dem kan leda till olika sanktioner och i värsta fall svårigheter att överhuvudtaget få tillräde.

la sig i hemmiljöer, men i synnerhet personer i ledarpositioner ville göra intervjuerna i föreningslokaler. I några fall hände det att informanter föreslog att ses på till exempel biblioteket. Jag såg dock flera poänger i att ses i hemmiljöerna. En är att de rum vi bjuder in främlingar i ofta kommunicerar viktiga saker om vilka vi är i– från finrum till köksbord (Cartwright 1981). Andra fördelar är exempelvis att människor ofta slappnar av i sina egna hem, och att hemmiljön på ett annat sätt än offentliga miljöer är fri från störande bakgrundsljud.

I det nya liv jag uppgick i i Sälgtuna tror jag att jag gick från att vara en märklig och kanske lite lustig iakttagare till att alltmer klarna i konturerna och ibland bli en del av det musicerande jag intresserade mig för. "Lustigheten" känner jag igen från andra fältarbeten i form av leenden eller skratt när man säger att man är intresserad av något, som den man pratar med ser som en vardaglig och kanske obetydlig aktivitet. Detta är också en av alla de situationer i vilken etnologins intresse för det vardagliga och ibland till synes obetydliga skapar ett slags citationstecken kring vardagen. I fält skapar det ibland komik, i text skapar det lätt distans och inte sällan ironi (jfr Ehn & Löfgren 1982:108, Klein 1991:49–50, not 6). Successivt vågade jag alltmer fråga mig fram bland medlemmar i de olika sammanhang jag vistades i, med sikte på att tala med män och kvinnor, sälgtuningar, med svensk eller utländsk bakgrund, för att få så många olika perspektiv som möjligt. I takt med att flera hade haft sådana längre samtal med mig blev jag ett hemtamt inslag på repetitioner.

Vid ett tillfälle blev jag tillfrågad om jag kunde tänka mig att ställa upp för en intervju i den lokala kabelkanalen. Inslaget, där jag redogjorde för min verksamhet i Sälgtuna och för dess förväntade resultat, visades i en nyhetssändning med kvartsintervaller under 24 timmar till hyresgäster i Sälgtuna och två närliggande städer. Efter det kommenterade snart sagt alla jag mötte att jag varit i tv. En person i dragspelsklubben kommenterade skämtsamt att de funnits i tio år och aldrig varit med, medan jag bara behövde visa mig i Sälgtuna för att bli "tv-kändis". Jag tror att inslaget utöver att sprida mitt ansikte och informera om vad jag gjorde i Sälgtuna, fick mig att framstå som en "seriös" och pålitlig forskare, ungefär som Ann Runfors beskriver antecknandets trygghetsskapande effekt på de lärare hon studerade (Runfors 2003:257).

Under repetitioner och evenemang satt och rörde jag mig i lokalerna, oftast bara med anteckningsblock, men ibland också med kamera eller



En solbelyst fotografisk fältanteckning (Foto: Sverker Hyltén-Cavallius).

videokamera. Kameran har jag använt för att skapa ”fotografiska minnesstöd”, mer som en parallell till fältanteckningarna än som ett självständigt inslag i beskrivningar (jfr Rosengren 1991:28, Klein 1993). Jag har också bara fotograferat vid ett fåtal tillfällen, och då för att skapa typillustrationer av miljöer och situationer. Såna här minnesstöd tänkte jag skulle kunna hjälpa mig att i efterhand ”gå in i” de miljöer jag vistats i och sätta mig in i olika fältsituationer, men också att de praktiskt kunde utgöra grunden för miljö- och situationsbeskrivningar. De första bilderna från Sälgtuna består av stadsmiljöer sedda under en rundvandring i staden en solig novemberaftermiddag, efter två dagar av ihållande regn. I fältdagboken funderade jag över om jag senare skulle komma att uppfatta bilderna som solskenskildringar för att härda ut en svår första tid i fält (FD 1999-11-10). Med tiden kom bilderna att bli alltmer dokumentära, och fjärma sig från de första stadsvyerna (jfr Gradén & Kaijser 1999:112–113). Jag väntade ett tag med att fotografera i de situationer jag rörde mig i, för att först lära känna och bli känd av dem jag träffade. Retrospektivt är det uppenbart att bilderna, sitt ringa antal till trots, är beskrivningar av mina skiftande sociala positioner i fält som främling, forskare, och efterhand Sälgtunabo.

1. INLEDNING

I betydligt större utsträckning än kamera har jag i Sälgtuna använt mig av video. Flera fördelar och problem med andra dokumentationsredskap accentueras med videon. Till fördelarna har jag uppfattat sådant som att videon som redskap har skapat samtal och intresse från musikanterna, vilket lett till att små "scener" för uppträdande spontant uppstått kring videokameran, och att filmerna vid ett tillfälle blivit en inkörspport för att lära känna folk (Gradén & Kaijser 1999:120–121). På så vis accentuerar videokameran också det faktum att jag i högsta grad är medskapare av mitt eget material. Men videon medför också en mängd praktiska svårigheter. Av den oerfarne filmaren kräver den rörliga bilden rörlighet, något som genom zoomningar och panoreringar ger filmerna en lätt rastlös karaktär, och som också får mig att kroppsligen röra mig i rummet på ett annat sätt än med anteckningsboken eller stillbildskameran (jfr Jackson 1987:232–233). I dessa problem ligger förstås också metodologiska och ontologiska insikter, såsom den att varje teknik skapar sitt seende och sin egen koreografi. Jag hade från början tänkt att detta material skulle ägnas noggranna transkriptioner med "scenanvisningar", ljud- och taltranskriptioner i parallella kolumner (jfr Fine 1984), men under mina första genomgångar av materialet bestämde jag mig istället för att göra mer sammanfattande referat av avsnitt som är relaterade till för avhandlingen viktiga temata. På så vis kan man säga att videomaterialet inte utgjort ett primärt material i analysen utan snarare fått belysa och nyansera analyser som gjorts utifrån andra materialtyper.

Analysens resonansbottnar

För att bringa ordning i alla osorterade iakttagelser, reflektioner, funderingar, men också bilder och ljud, höll jag redan i fält ganska god ordning på material. Redan i fältdagböckerna inleddes varje dag med en summerande ingress där också analytiska uppslag kunde finnas med. I materialet har jag sedan sökt analytiska temata och indexerat efter dessa. Urvalet av temata som jag sedan arbetat vidare med har framförallt styrts av hur poängfyllda jag uppfattat dem som, mindre av hur ofta de uppträder. Eller för att fortsätta med liknelsen med bilar: om jag iakttar att nästan alla bilar har fyra hjul så är det helt klart ett mönster, men om en av hundra är av ett udda fabrikat, en annan bara har tre hjul och en tredje är chockrosa, så kanske dessa bilar har ett större analytiskt intresse än

de andra 97, eftersom de samtidigt som de i sin ringa mängd ger relief åt "standardbilen" också kan berätta något om hur fabrikat ges innebörd, vilka fördelar och nackdelar som finns med tre hjul och varför vissa bilar nästan aldrig målas rosa. Tolkningsprocessen kan i det här skedet närmast beskrivas som hermeneutisk, en pendlande rörelse mellan del och helhet där enstaka iakttagelser och analyser kastat nytt ljus över materialet som helhet, och mönster i helheten förändrar förståelsen av dess delar.

I tolkningsarbetet har jag sökt efter analytiska begrepp som säger så mycket som möjligt om empirin, som lockar fram så mycket ny information ur den som möjligt. Sådana analytiska begrepp har jag ofta funnit på ställen som vid första ögonkastet framstår som avlägsna empirin.⁴⁷ Ett exempel i avhandlingen utgör diskussionerna om minne och historiekonstruktion, som formulerats kring exempelvis monumentbyggande, historiografi och medeltidsevenemang. Oavsett vilken analytisk metod man väljer så måste varje allvarligt försök att tolka innebära att man prövar en analytisk tankegång till sitt slut. Tolkning kan förstås som en metaforisk verksamhet där man kastar nytt ljus över en företeelse genom att formulera den i nya termer. Alltså innebär en tolkning av x i termer av y att man följer y :s logik till dess slutpunkt eller tills y hamnar i konflikt med x (Föllesdal et al 1993:282–283). Tolkning blir i hög grad en fråga om utforskande av metaforiska möjligheter.

Beskrivningar av musik, liksom etnografi, formuleras utifrån iakttagelser som avtecknar sig mot personliga erfarenheter och värderingar. Min egen musikaliska bakgrund, den resonansbotten som den musik som beskrivs här klingar mot, har formats i fyra huvudsakliga sammanhang. För det första ett mångårigt spelande och låtskrivande i kommunala musikskolan, ensemble och olika rockband. För det andra uppväxten i ett medelklasshem där föräldrarna spelade mycket skivor med framförallt popmusik (Beatles, David Bowie, Animals osv.) och klassisk musik. För det tredje min egen plats mitt i massmediernas korseld av rockgalor,

⁴⁷ En annan möjlig strategi är att se till att tolkningen hela tiden befinner sig så nära empirin som möjligt, såsom till exempel är brukligt inom "grounded theory". Här brukar man betona vikten av att utveckla sin teoretiska modell i ständig dialog med materialet, och att söka de begrepp som används "på fältet" och själv bruka dem som analytiska begrepp (Emerson, Fretz & Shaw 1995:143–144, jfr Öhlander 1996:21, Schatzman & Strauss 1973).

radioprogram, musikrecensioner och musikvideos. Och slutligen en musikvetenskaplig högskoleutbildning under tre terminer. När jag mötte pensionärsorganisationernas musik lät mycket bekant – melodiska skelett, harmonik och texter som lät som sånt jag hört på radion under min uppväxt. Men mycket lät också annorlunda.

Ibland liknas reflexivitet vid naturvetarens redovisning av laborationens apparatur, vilket implicerar en förståelse av forskaren som en potentiell felkälla eller bias som kan reduceras eller elimineras när vi skall ta ställning till bärkraften i de tolkningar som görs. Denna hållning förmedlar en olycklig bild av forskaren som ett problem snarare än en förutsättning och tillgång. Reflexivitet i mitt arbete har snarare handlat om att göra sig medveten om egna värderingar och förhållningssätt som kommer att forma möten i fält, att använda ett brett spektrum av den egna erfarenheten i analys och skrivande, samt att vara vaksam på tonlägen, genrer och retoriskt etablerande av auktoritet i framställningar av människor och erfarenheter i den vetenskapliga texten (van Maanen 1988). Reflexivitet framstår som en målsättning i alla tänkbara faser av det vetenskapliga arbetet.

Ett allmänt intryck i arbetets inledningsskede var att äldre människor befann sig i något av en *vetenskaps-* och en *medieskugga* (jfr Nord & Nygren 2002). Begreppen är passande i sin dubbeltydighet – det är nämligen fråga om både ett dunkel kring eller en låg synlighet av vissa kategorier människor, och om ett mörker som dominerar skildringar av kategorin när den väl synliggörs.⁴⁸ Kanske starkast gestaltas denna osynlighet i Barbara Myerhoffs beskrivning av en högst konkret osynlighet med högst konkreta följder i form av "death by invisibility" – en äldre kvinna som blir påkörd och dödad av en ung cyklist, där cyklisten sedan söker urskulda sig med att han inte såg henne (Myerhoff 1986, jfr Woodward 1999). Etnologen Ninni Trossholmen menar i sin avhandling att den gemensamma faktorn i hennes intervjuer med kvinnliga pensionärer var upplevelser av underordning – att yngre människor och myndigheter behandlade dem med överseende (2000:13ff, 140–142). En ambition att bidra till att skingra den skuggan växte fram, vilket påminner om ett mångbottnat etnologhabitus, nämligen "språkrörsidén" – att et-

⁴⁸ Se också Ristilammis (1994) beskrivning av skildringarna av förorten Rosengård som en svart poesi.

nologen ger röst åt eller belyser olika grupper. Samtidigt är det viktigt att komma ihåg att sådana skuggor också erbjuder skydd, skydd som faktiskt kan vara förutsättningen för grupper och estetiska uttrycksformers fortlevande, och att det därför inte nödvändigtvis är odelat bra att man skingrar dem (Kirshenblatt-Gimblett 1998).⁴⁹

En risk som påtalats med studier av kreativa eller aktiva äldre är att de riktar ljuset mot det friska åldrandet och därigenom fördjupar mörkret kring det skröpliga åldrandet (jfr Blaikie 1999:102ff, Jönsson 2001:28). Som påtalats i flera exposéer över historiska skildringar av ålderdomen så tycks det parallellt finnas ett ”bra” och ett ”dåligt” åldrande – det goda handlar om vishet och ansamlad erfarenhet eller bibehållen styrka och aktivitet, det dåliga handlar om senilitet, glömska, kroppsligt förfall eller gubbsjuka – och båda dessa vilar på samma homogeniserande (Beauvoir 1976, jfr Andersson 2001). Men den begränsade mediala och forskningsmässiga synligheten för äldre har som sagt ofta utgjorts av mörka skildringar, och här får skildrandet av musicerande (som förstås också rymmer både mörka och ljusa sidor) ses som ett komplement.

Representation och anonymitet

Begreppet representation – föreställande – rymmer många innebörder. Dels kan det handla om mina egna föreställningar och därmed fördomar som jag burit med mig i fält, dels kan det handla om mina egna och andras föreställningar och om hur jag i boken försöker förmå mina läsare att föreställa sig inte bara vad jag varit med om utan också att förmå dem att acceptera mina analyser av det. En aspekt som förs fram i studien är att den ekonomiska exploateringen av gamla har mycket att vinna på att de framställs som en homogen grupp med starka intressen i fritid, underhållning och konsumtion. Därför har jag understrukit att detta inte är

⁴⁹ En generell risk med studier som söker lyfta fram människors estetiska skapande är att de bidrar till att låsa fast och skapa en mall för uttryck som annars utan forskares uppmärksamhet fortlever just genom att kontinuerligt förändras. En illustration till problematiken utgör omslagsbilden till Barbara Kirshenblatt-Gimblett's bok *Destination Culture*, "The warrior of Gringostroika" av konstnärerna Guillermo Gómez-Peña och Coco Fusco, som föreställer en man med knogjärn, leopardmönstrad ansiktsmask och beslagprydda svarta kläder, och texten "Please don't discover me" målad över bröstet (Kirshenblatt-Gimblett 1998).

en skildring av pensionärers totala livssituationer. Pensionärskap ser jag som sagt som en position som ständigt måste upprätthållas.

Jag har nästan aldrig fingerat informanternas namn. En viktig orsak är att jag alltid så gott det går försökt inviga mina informanter i vad det är för slags arbete jag sysslar med och hur jag kommer att använda materialet, och sedan låtit dem själva avgöra om de vill figurera under eget namn eller pseudonym. Annars är anonymisering ett grepp som ofta tas för givet – det tillhör något av ”gängse praxis” att fingera namn åt informanterna och deras hemorter. Därtill kommer att HSFR och på senare år Vetenskapsrådet för projekt med stöd därifrån i princip kräver att individer skyddas genom ett allmänt hållet anonymiseringspåbud (*Forskningsetiska principer*).⁵⁰ Ett problem med anonymisering är emellertid att vi inte alltid skriver om saker som är lätta att ta ifrån folk – för det är ju på sätt och vis det vi gör när vi berövar dem deras namngivna ägande av sina egna ord – inte minst så när det handlar om det som brukar kallas ”intellektuella ägodelar” (jfr Abrahams 1986). Det är inte bara utlämnande att figurera i tryck, det kan också upplevas som ersättning för ens bidragande att få en – om än kanske perifer – plats i offentligheten (Dahl 1993:18). Därför har jag i tidigare arbeten så gott det varit möjligt informerat mina informanter om vad deras uttalanden kommer att figurera i för slags sammanhang, och när de inte önskat anonymisering använt deras riktiga namn. Men även med sådan information är det inte säkert att människor alltid kan förväntas ana konsekvenserna av att delta i forskning.

Att låta människor uppträda med sina verkliga namn är betydligt lättare när man använder en sådan sökordsmetod som jag beskrivit för det tidigare materialskapandet. De jag talade med då hade ofta inga som helst kopplingar till varandra. Våra samtalsämnen upplevdes inte som så problematiska och flera var vana vid att ”synas”. Men i Sälgtuna arbetade jag bland människor som kände till varandra och ibland kanske också var vänner eller fiender med andra som skulle figurera i studien. Och hur skall man gå tillväga när den man skriver om är en känd person för

⁵⁰ Regel 6 lyder ”Alla uppgifter om identifierbara personer skall antecknas, lagras och avrapporteras på ett sådant sätt att enskilda människor ej kan identifieras av utomstående”, med modifieringen ”...denna regel gäller dock givetvis ej generellt. Vid exempelvis personhistoriska studier kan uppgifter av privat natur ingå i levnadsbeskrivningar” (*Forskningsetiska principer*, s. 12).

många, hur kan man anonymisera henne eller honom bortom all möjlig igenkänning utan att göra det man skriver fullkomligt obegripligt?

Anonymisering har med andra ord framstått som svårt och mångbottnat. Men i denna studie är ändå de flesta namn fingerade av det enkla skäl att det annars kommer att gå att nysta sig fram till dem som önskat anonymitet. I Sälgtuna var det kanske tre informanter som önskade anonymitet. Därför har inte inte bara de utan också hela Sälgtuna, samt alla person-, plats- och ortsnamn inom en radie av 10 mil från Sälgtuna anonymiserats. I Storstockholm önskade ingen någonsin anonymitet (vilket förstås vittnar om att storstaden i sig garanterar ett slags anonymitet som inte erbjuds i Sälgtuna). Men detta material skapades en gång med ett annat forskningssyfte, vilket innebär att ett förnyat samtycke skulle ha behövt inhämtas för att använda materialet i avhandlingen. Med stöd i etikregler har ett sådant förnyat samtycke kunnat kringgås genom att de medverkande denna gång anonymiseras (*Forskningsetiska principer*; s. 10).⁵¹ Helst hade jag velat skriva avhandlingen utan pseudonymer. Anonyma personer kan lättare framstå som representanter för andra än sig själva – eftersom de inte längre framställs med sina egna namn blir de lätt ”typer”. Och en anonymiserad stad framstår lättare som Mellan-staden, där herr och fru Mellander bor på Mellanvägen – typer som passar bättre i generaliseringar än alla de personer man träffar i ett fältarbete.

Avhandlingens uppläggning

Dispositionen av följande text är i första hand empiriskt motiverad. Samtidigt följer den också kronologiskt arbetets rörelse från de inledande sökande studierna till det mer avgränsade fältarbetet i Sälgtuna. Avhandlingens två första empiriska kapitel ringar successivt in två musikaliska fält där pensionärskap formas, dels organisationernas och de kommersiella aktörernas formande av pensionärsmusik, dels vård- och omsorgsinstitutionernas upprättande av institutionsmusik. I kapitel två, *Pensionärsmusikens platser*, skisseras musiken på organisationernas, en-

⁵¹ ”En vanlig form för utträde är s.k. anonymisering vilket innebär att data står kvar men att alla möjligheter till identifikation undanröjs” (*Forskningsetiska principer*, s. 10).

treprenörernas och artisternas fält. Till detta fält räknas olika pensionärsevenemang, texter om musik i pensionärsmedia och musikdistribution riktad till pensionärer. Fältet förenas av en uppsättning värderingar och perspektiv, där svenskhet, medial marginalisering och instrumentalisering utgjorde centrala inslag. Flera av dessa värderingar handlade om pensionärers plats i ett nationellt och medialt rum. Kapitel tre, *Institutionsmusik och minnesteater*, tar ett liknade övergripande tag om institutionsmusik. Institutionsmusik får i kapitlet utgöra musik som framförs på servicehus, gallringsprocedurer för musik i vården, radioprogram som spelas in på servicehus, musikalisk inredning på ett dagcenter för dementa och musikaliska minnesböcker för vården. Centralt i institutionsmusiken är minnet och betonandet av ett förflutenhetsperspektiv, som pekar mot att institutionens rum bör uppfattas som en minnesteater, där gamla retoriskt placeras i ett slutet historicerande rum.

I kapitel fyra, *Förening och form*, inleder en kort beskrivning av platsen Sälgtuna, där merparten av empirin i de följande kapitlen är skapad. Därefter diskuteras hur föreningarna och den musik som utövades där kan förstås som ett användande av befintliga former och färdiga platser, och i detta användande förenades inte bara medlemmar utan också offentliga och privata sfärer. Kapitel fem, *Generationens ljudspår*, tar som utgångspunkt möten med en musiklyssningscirkel inom ramen för en av pensionärsföreningarna i Sälgtuna. Mötena utgjordes av framföranden av musikaliska erfarenhetsberättelser som hanterades i olika lyssnandestilar. Lyssnandet i sig framstod många gånger som en gemensam produktion av minnen, som man tillsammans utforskade med hjälp av musiken. Minne, som det tillskrivna generationella minne som beskrivs i kapitel två och tre, framstår här som mångfacetterat och heterofont, som på samma gång individuellt särskiljande och gemensamt. Kapitel sex, *Pensionärskapets gränssnitt och gränser*, visar hur ålder och generation i allt från sångrepertoarer till språkanvändning kontinuerligt iscensattes och begränsades. Inom ramarna för det görbara formades i musicerande en kognitiv praxis, en gemensam känslstruktur, där minne, nostalgi och glad samvaro förenades. Det är dessa begränsningar och möjligheter, tillsammans med de gränser och gränssnitt som drogs kring minne och rumsskapande, som diskuteras i det avslutande kapitlet, *Minnets spelrum*. Där länkas känslstrukturen till en diskussion av pensionärskapets kognitiva praxis. Gränssnitt föreslås som ett sätt att förstå identitet dia-

logiskt med fokus på plats och form, vilket gör frågor om stil och estetik centrala i förståelsen av positioner.

Förkortningen FD i fotnoter är angivelser av vilket parti i fältdagboken ett referat eller citat hänvisar till. v signalerar på motsvarande vis att källan är videoupptagningar.

2. Pensionärsmusikens platser

Vad innebär pensionärskap musikaliskt? I detta och nästa kapitel bildar denna fråga en utgångspunkt för att undersöka musik i några medier och på några arenor som vänder sig till pensionärer. Detta kapitel ägnas åt evenemang, medier, arrangörer och artister som deltagare i det kommersiella och föreningsmässiga forandet av pensionärskapets musik. I fokus för analysen står dels de musikaliska världar som formas i och kring de evenemang som beskrivs, dels de förhållningssätt till musik och musicerande som dominerar fältet. De återkommande frågorna handlar om musikens yttersta tolkningsramar – om musik som mål och musik som medel, om pensionärsmidier och deras presentation av musik, samt om hur pensionärskap musikaliskt både tar plats och formar plats på musikalisk väg. Kapitlet tar sin utgångspunkt i talangtävlingen *Seniorchansen*, dess klanger, framträdanden, bakgrund och organisatoriska inramning, för att därefter gå vidare till tidningen *PRO-Pensionären* och de musikbeskrivningar som där möter läsaren. En annonsör i tidningen, *Svenska Favoriter*, ger inblick i hur ett alternativt pensionärsmidie musikaliskt målar upp en svunnen värld. I det avslutande avsnittet diskuteras utifrån ett pensionärsevenemang hur platsskapande bedrivs både i sådana konkreta uppträdanden och i talet om den förlorade platsen i medierna.

Representation

Några år under 1990-talet anordnades en turnérande talangtävling för pensionärer som hette *Seniorchansen*. I tävlingens finaler aktualiserades gång på gång deltagarnas ålder. Skämt, kommentarer om ungdomars ålderstillhörighet och beskrivningar av deltagarnas levnadsbanor formulerade på olika sätt ålder som en grundläggande förutsättning i evene-

manget. Perspektivet var ständigt riktat mot ett förment delat förflutet. I detta tillbakablickande ingick musikens klanger. Vibratot, som signalerar känslsamhet, men också tillhör ett svunnet ideal i populärsången. En återkommande harmonik som förenar olika genrer. Instrumentariet, som satte gränser för vad som kunde göras på Sollidenscenen. Och röstens patinerade kropp, som oavsett om den var sprucken eller stark, förmedlade autenticitet och närvaro. *Seniorchansen* får utgåra introduktion till artisternas, entreprenörens och föreningens pensionärskap.

En kulturskatt stämmer upp

Det är lunchtid den 1 juni 1995 och försommarsolen värmer ett Skansen befolkat med pensionärer, PRO-aktivister och Seniorchanstävlande med släkt och vänner.⁵² På Bollnästorget, beläget i Skansens mittpunkt, finns några stånd med information och reklam för olika pensionärsorganisationer (PRO, SPF och RPG), taxibolag med reklam för färdtjänst, resebyrå (Seniorresor), kursverksamhet (Medborgarskolan, Frikyrkliga Studieförbundet m.fl.) och Ålands- och Finlandsrederier (Silja, Ånedin, Eckerö). Parkerad mitt på torget står en svart 40-talsvolvo, och i torgets ena hörn syns en grupp på tre äldre herrar som med jämna mellanrum framför låtar på kontrabas, dragspel och stålsträngad gitarr. På väg till Sollidenscenen tittar jag in i Gershedens Folkets Hus för att höra Eva Mutvei sjunga operettstycken, musikalnummer och senromantiska låtar till synthesizer-ackompanjemang (övervägande med pianoljud). När jag väl kommit fram till Sollidenscenen har klockan hunnit bli kvart i ett och tävlingen skall snart börja. Mycket folk är redan här, och med Seniorresors broschyr som solskydd lyssnar publiken på och applåderar PRO-ordföranden Lars Sandberg, som från scenen håller ett politiskt brandtal om vikten av PRO och vad man gör för sina medlemmar. Under tiden prövar man på fullt hörbar nivå ljud och stämning på de instrument som är uppställda i scenens vänstra del. I övrigt är scenens fond smyckad med gröna björkris och framför dessa ett antal ljusblå träskärmar med målade blomstermotiv i kurbitsstil. I scenens (från parkett sett) högra kant står en vit trädgårdsoffa och tillhörande stol. När Sandberg är klar kommer

⁵² Följande beskrivning utgår ifrån observationer på Skansen 1995-06-01 och TV-sändningen 1995-06-03. De övergripande resonemangen utgår också ifrån videoupptagningar av TV-sändningarna av finalerna 1993-05-29 och 1994-06-02.



Publiken vid Seniorchansen (Foto: Sverker Hyltén-Cavallius).

konferenciern Ulf Larsson, en folkjär underhållare från revyvärlden, in på scen och går igenom det rent praktiska och ber publiken att applådera och se glada ut några gånger så att kamerorna kan göra publiksvep (som senare klipps in). Det har blivit dags för tv-inspelning.

Vi ska nu få bevittna den tredje teve-sända finalen i Seniorchansen: världens största talangjakt för seniorer och senioritor.⁵³ Och den här tävlingen är väl egentligen en liten ursäkt för att visa upp den enorma kulturskatt som finns i Sverige, och den kulturskatten den ägs ju utav alla seniorer och senioritor som har blivit pensionärer, men som hela tiden har burit på en hemlig dröm – att få sjunga, att få dansa, att få steppa, att få göra massa skojiga saker, och nu, äntligen, så har de en möjlighet att få göra detta i form av denna tävling. (Ulf Larsson, Seniorchansen, Kanal 1, 1995-06-03)

⁵³ Seniorchansen kan vara den enda tävlingen i sitt slag i världen. I USA fanns vid samma tid tävlingen *Ms Senior USA*, en så kallad "pageant", vilket innebär inslag av uppvisning, något framförande (t.ex. musik eller komik) och en självpresentation (ofta i form av en offentlig intervju där man får berätta om sina värderingar, jfr skönhets tävlingar). Tävlingarna är alltså visserligen inte riktigt jämförbara, men man kan se dem som två nationellt särpräglade (med krönanandet av en "queen" som ett klassiskt inslag i amerikanska firanden, jfr Klein 1988) variationer på samma tema. Jfr också den italienska dokusåpan *Velone* som nämns i kapitel 6.

Efter att ha önskat publiken och tv-tittarna välkomna och några inledande ord om Seniorchansen, presenterar Larsson Sickan Carlsson och Annalisa Ericson. De gör entré sjungandes "Ett leende år" av Gösta Stevens och Jules Sylvain. Texten har ett uttalat "var-glad"-budskap, ackompanjemanget består av fiol, kontrabas, piano, akustisk gitarr och trummor. Carlsson och Ericson sjunger unisont, men i mina öron låter det lite "fel". Rytmskt bryter de mot varandra, vilket ytterligare förstärks av det återkommande talandet eller utropandet av text, där talets arytmska karaktär gör att de "landar" fel i sången. Annars är utropen något jag känner igen ifrån annan revy- och äldre schlagermusik, ett tilltal som är engagerande och medryckande. Men rösterna har också en skorrande, hes och tunn klang som i det övre registret ibland pareras genom ren falsettsång, en huvudklang utan stöd i bröst och diafragma. Den uthållna, höga tonen i slutet ligger hörbart på bristningsgränsen.

Applåder följer och så en stunds prat om resorna Carlsson och Ericson gjort runt Sverige för alla deltävlingarna och om de två föregående finalernas vinnare (tävlingen började arrangeras 1993). Nu presenteras Lasse Lönndahl, juryns ordförande, som till applåder kommer in på scenen och tillsammans med Carlsson och Ericson (och i viss mån Larsson) stämmer upp i den tangoartade "Vi har så mycket att säga varandra" av Åke Söderblom och Jules Sylvain. När denna klingat ut genomför Lönndahl ett eget nummer, "Nu tändas åter ljusen i vår lilla stad" (E. Decker / P. M. Hamberg). Detta är en mjuk, jazzklingande låt fylld med överstigande ackord och kortare pianoutflykter i diskantregistret samtidigt med sången, och som botten vispas virvel och cymbal. Lönndahls röst är kraftig och mörk, vilket tillsammans med sceniska utspel som en promenad ner i publiken under den sista versen (som i klassiskt schlagersnitt innebär tonartshöjning) ger ett charmörintryck. Efter Lönndahls nummer presenterar Larsson juryn som sitter bänkad på första raden: skådespelarna Inga Gill, Bertil Norström och Gunilla Åkesson, Skansenchefen Anna-Greta Leijon, PRO-ordföranden Lars Sandberg, samt viceordföranden för Folkets Hus Mairie Westin. Sven Idars Orkester (som ackompanjerar alla tävlande), med piano, gitarr, saxofon, fiol, kontrabas och trummor, presenteras också. Och så blir det entré för de första tävlande: *Systrarna Emils* från Norrala med "Lilla fågel blå" (B. Månsson).

De fyra medlemmarna i Systrarna Emils sjunger ett habaneraartat⁵⁴ stycke i ganska lugnt tempo med tre stämmor, genomgående med glidande intonation och osynkroniserade fraseringar. Gruppen bär en uniform scenklädsel (blå blusar och vita klänningar) och gör också några kortare samstämda scenutspel, som till exempel i slutet då man till texten "jag står kvar och vinkar adjö" gemensamt vinkar till publiken. Efter framträdandet säger Ulf Larsson: "Systrarna Emils ifrån Norrala. Visst var de söta!" Nu pratar Larsson och Ericson en stund om 20-talet (han skojar mycket med henne om hennes ålder, med kommentarer som "Är du så ung?"), varpå det blir dags för *Gun Lindgren* att sjunga "Bill" ur "Teaterbåten" (G. Rybrant / J. Kern). Liksom i föregående inslag är det lugnt tempo, men detta stycke har ett mer melankoliskt grundtema med tonika- och subdominantparalleller. Sången framförs mestadels i falsettläge, färgad med mycket vibrato, långa glissandi (steglösa glidningar mellan toner) och ett romantiskt uttryck.

Nästa tävlande är *Arne Johansson*, som presenteras som "lokförare från Nässjö". Med ena handens fingrar i munnen och den andra handen som dämpare visslar han den irländska folkvisan "Londonderry Air". Efter en vers melodivissling går han över till att göra fågelimitationer till orkesterkompet, och återvänder i sista versen till melodin för att avsluta med en utdragen slutton. Också här är tempot lugnt och det harmoniska temat kring tonika-subdominant-dominant med inslag av paralleller åt det melankoliska hållet. Framträdandet väcker kraftiga applåder. Därefter berättas historien om *Margith Nordansky* från Bredsel som skulle delta i en sångtävlingsfinal på Skansen med låten "Gökuret" (E. Sandström / Trad.) för fyrtio år sedan men som fick förhinder i sista stund och inte kunde delta. Nu, efter alla år, ska hon sjunga samma låt från samma scen! Iförd blå folkdräkt joddlar Nordansky fram större delen av låten, såväl text som avsnitt med joddelstavelser.⁵⁵ Joddingens snabba hopp mellan bröstton och falsett blir i denna tappning fördröjda och gör att sången bitvis släpar efter. Mellan varje vers och refräng stannar kompet upp och

⁵⁴ Habanera är en tangoliknande kubansk dansmusik i 2/4-takt som är känd från mitten av 1800-talet. Karakteristisk är den punkterade baslinjen som ofta rör sig fram och tillbaka mellan grundton, kvint och oktav.

⁵⁵ Låten går i en tydligt "tyroliserande" stil, och kanske har den ett sådant ursprung. Å andra sidan är joddingsteknik inget ovanligt i 1900-talets populärmusik, och har använts i country&western, 50-talsdoo-wop och andra sammanhang.

Nordansky sjunger ett "ko-ko" (ters-grundton) som besvaras av orkestern, under det att hon lyfter handen mot orkestern och tittar mot den. Låten går i lugna 3/4 och stannar av under ko-koavsnittet för att gå upp i ett raskare tempo under refrängen.

I denna stil fortsätter evenemanget. Larsson, Ericson och Carlsson talar mycket om det gamla revy- och operettlivet i Stockholm, om Nalen, om gamla filmer, Filmjournalen och veckotidningarnas talangjakter, och om turnerande under kriget. Tävlingsbidragen är med några få undantag ganska lugna äldre schlagernummer. Orkestern är tillbakadragen, med en mer framskjuten fiol som i stort följer sångernas melodilinj. En grupp, Maj-Lis och Harmony Swings, uppträder med egna instrument och gör också efter två verser ett fullstopp i sin lugna jazzlåt och brakar sedan iväg i dragspels- och gitarrsoli. Både manliga och kvinnliga sångare har överlag ganska svaga och lite hesa röster (även här finns dock undantag, som exempelvis Gurli och Kjell Eliassens som under sitt framförande av Fred Winters "Café Rouge" uppvisar närmast operaartad röststyrka). Vibrato används nästan genomgående av såväl manliga som kvinnliga sångare och i de kvinnliga inslagen förekommer också mycket falsettsång. Efter att de tio tävlande uppträtt påbörjas juryns arbete och Ulf Larsson presenterar "ungdomsgruppen"⁵⁶ Vingarna: "Vi brukar ju säga att underhållningen har ingen åldersgräns så därför har vi tagit fasta på det och som vanligt har vi tagit hit några ungdomar då som ska uppträda i pausen." Vingarna har dels en klassisk dansbandsbesättning med elbas, trummor, elgitarr, synthesizer, saxofon, dels en sånggrupp på tre tjejer och en kille. Först spelar de ett potpourri på refränger från schlager- och dansbandslåtar, samtliga med utpräglad tonika-subdominant-dominant-harmonik. Flera av texterna tycks "riktade" till publiken med inslag som död, saknad, nostalgi och ålderdom: "varför ska man sörja *tider som flytt*", "får man ta hunden med sig *in i himlen*", "så låt *de sista ljuva åren* bli de bästa i vårt liv", "*aldrig mer får jag se dig*". Men kanske ska man vara försiktig med utpekande av "riktningar" i låtvalet. Dansbandsmusik och schlager, liksom också andra delar av populärmusiken, handlar ofta om saknad och om minnen av svunnen kärlek (jfr Lilliestam 1996, Strand 2003). Och andra avsnitt handlar om dans och romantik: "då vill jag dansa, dansa, dansa", "två mörka ögon och leendet du gav

⁵⁶ Citat ur programblad.

mig” och ”leende guldbruna ögon” (mina kurs.). Så kommer den andra låten, ”Den Stora Dagen”, som med ett sorgset fallande verstema framförs av en av tjejerna med stöd av ett växande ackompanjemang. Denna låt handlar om en gammal dam som gjort i ordning för födelsedagskalas men som, alltmedan ljusen brinner ned, får ta emot samtal efter samtal från sina barn som förklarar att de tagit fel på dag och inte kan komma. Textens sensmoral handlar förstas om hur barn glömmet sina föräldrar, men talar symboliskt också om ensamhet och livets förgänglighet.

När Vingarna gått av scenen följer hitkavalkader med i tur och ordning Carlsson, Lönndahl och Ericson. Här blir det flera promenader bland publiken, dans med uppjudna herrar och mycket allsång. Texterna kretsar kring ”var-glad”-temat (t.ex. ”ta och ryck upp er ett slag och visa upp en glad fasad”), romantik och dans. Ericson berättar också sittandes med Larsson storyn i musikalén ”Lorden från gränden” (eng. ”Me and my girl”) och sjunger bitar ur denna. Efter att Lönndahl gjort ännu ett nummer på scenen blir det dags för prisutdelning. Ulla Boanders andra plats ger en resa till Skagen och Mary-Ann Jacobsson får som första pris en resa för två till Cypern. Hon sjunger än en gång ”Jag tror jag lyckas idag”⁵⁷ varpå Larsson än en gång påminner publiken om den ”enorma kulturskatt” de bär på och ber dem om att anmäla sig till klubbar och dylikt för att ta till vara sina förmågor. Medan publiken börjar plocka ihop sina saker och gå stämmer man från scenen upp i allsång på ”Lambeth Walk” – den stora hiten från ”Lorden från gränden” – och avslutar så årets final.

Sound, kropp och patina

Låt oss stanna upp en stund och reflektera över musiken. Jag vill börja med Sven Idars orkester, som med sitt *instrumentarium* sätter en gräns för vad man kan uppträda med, även om denna gräns etablerats långt tidigare, genom uttagningar och deltävlingar. Men de sätter inte bara en teoretisk gräns för vilka genrer som har tillträde, utan instrumentariet begränsar också de tävlandes akustiska möjligheter. Så hade till exempel ”Jag tror jag lyckas idag” kunnat iscensättas annorlunda med storbandsblås, och tydligare markerat de intertextuella länkarna till Broadway snarare än till det lilla danskapellet. Symboliskt betonas i evenemanget en-

⁵⁷ En svensk översättning av ”Maybe this time” från sjuttitotalmusikalén *Cabaré* (som i sin tur utspelar sig i 20-talets Berlin).

kelhet och småskalighet snarare än det storslagna. Men det är inte bara ackompanjemanget och dess sound som binder samman framträdandena i evenemanget. Flertalet *röster* tenderar vara lite svaga, hesa, ibland till och med spruckna, men där finns också röster som slår igenom med styrka och klarhet. Rösten förändras successivt under livet, och den hesa och tunna kvalitén kan säkert bero på förstelnandet av brosk i struphuvudet och ett svagare stöd från diafragma. Men liksom det övriga fysiska åldrandet varierar röstens åldrande starkt individuellt. Uppskattningen av svagare röster kan förstås på flera sätt. Evenemanget handlar om tävling, och en tävling förutsätter öppenhet – alla som vill ska känna sig inbjudna att delta och då är det en fördel om inte alla låter professionella. Men dessa spruckna röster gestaltar också förflutenhet. Den fysiska närvaron av personer som *var med då*, oavsett om det är Annalisa Ericson eller Margith Nordansky, är kanske viktigare än hur ”perfekt” rösten låter. Eller rättare sagt, dessa röster är perfekta när det *hörs* att de var med då. Denna klingande autenticitet vill jag med en metafor från konstens värld kalla *patina*.⁵⁸ Utöver denna patina utgör artisternas kroppar kontaktytor med förfluten tid, en fysisk autenticitet. Därtill kan man iakta att dessa röster också används på ett likartat sätt. *Vibrato*, ibland ganska kraftigt, framstår som en dominerande röstfärgning. Ur ett historiskt perspektiv är detta inte så anmärkningsvärt, eftersom förebilderna hämtas från musikal, operett och revy från seklets mitt, och då var sannolikt vibratot ett vanligt stilgrepp. Men i detta ligger också dess verkliga potential – att det är en röstfärgning som idag är relativt ovanlig i populärmusik (med undantag för exempelvis det ”seriösa” vibratot i folk song- och singer-songwritertraditionen, såsom det förekommer hos Joan Baez eller Tracy Chapman). Jämte musiken, instrumentariet och patinan kan också vibratot förstås som en komponent i förmedlandet av historisk särprägel. Vibrato är också en teknik som historiskt har förmedlat känslsamhet – ibland rentav överdriven känslsamhet eller sentimental-

⁵⁸ Ordet är ursprungligen en italiensk beteckning för en typ av ärg, en ädelkorrosion på olika kopparlegeringar (*Nationalencyklopedin*, elektronisk källa, sökord ”patina”). Denna har sedan förts över till att beteckna olika slags ytbeläggningar, vackra slitage, nötningar och sprickor på alla möjliga slags föremål och miljöer. På det sättet har ordet kommit att bli ett samlande uttryck för hög ålder som estetiskt värde. Hög ålder har inom konsten också andra värden, till exempel antikvärde eller historiskt värde, men här talar jag alltså om åldern som en estetik i sig.

tet. Avslutningsvis utgör också *harmoniken* en sammanhållande aspekt i evenemangets musik. Den utpräglade visharmoniken med tonika-subdominant-dominantrundgångar i vers-refrängkonstruktioner är inte så anmärkningsvärd med tanke på dess centrala plats i västerländsk musikhistoria: från Mozart till Brahms, från Taube till Beatles och från Jularbo till Carola går visharmoniken som en röd tråd genom tid och rum. Man kan till och med hävda att visharmoniken är så pass självklar att harmonik är fel ställe att titta på om man vill upptäcka någonting överraskande. Men i relation till *Seniorchansens* musikaliska samtid framstår visharmoniken inte alls som lika självklar: de artister och stilar som dominerade massmedierna vid mitten av 1990-talet stod inte alls lika tryggt i visharmoniken. I stora delar av samtida dansmusik och dess släktingar – *techno, jungle, ambient, house, hip hop, trip hop, drum 'n bass* och så vidare – kan harmoniken beskrivas som ”vilande”, och utan någon egentlig harmonisk progression. Istället är musikens progression överflyttad till andra områden – beat, klangfärger, ljudkollage, addering osv.⁵⁹

Soundmässigt – från röstklanger till ackompanjemang – och harmoniskt, slog alltså evenemanget på musikalisk nivå an en tillbakablickande ram. För att tolka detta klangmässiga tillbakablickande, krävs en granskning av de berättelser, introduktioner och små skådespel som fortlöpande presenterades under evenemanget. I det följande beskrivs hur musik, tal, samtal och uppträdanden gemensamt formade tidsliga perspektiv i evenemanget.

Seniorchansen som berättelse

På Sollidenscenen handlade väldigt mycket om det förflutna. Det var stora stjärnor från förr som sjöng sina gamla örhängen och pratade om turnerandet under krigsåren. De tävlande sjöng musik som spridits i operetter, musikalerna och på radio för många år sedan. Är det här då ett tillbakablickande evenemang? Finns det en retrospektiv riktning, och hur kan man få syn på den? I sin helhet kan evenemanget förstås som ett gemensamt berättande, där man successivt skapar vad folkloristen Katherine Young kallar en *taleworld*, en *berättelsevärld* där en berättelses händelser utspelar sig, men där också lyssnare bjuds in att utvärdera det som händer i berättelsen (Young 1987).

⁵⁹ Detta har ibland lett till att denna musik beskrivits som stillastående.

Young utgår ifrån Erving Goffmans tankar kring ramar och tonarter och Merleau-Pontys fenomenologi och menar att vi genom att *rama in* vårt samspel kan förskjuta fokus i vår uppmärksamhet och gemensamt ändra sätt att erfara, vad Schütz kallade ”kognitiv stil” (Young 1987:10–18, jfr Schütz 1973:230). Från det vardagliga samtalet, som Young benämner konversationsriket, kan vi etablera *ramar för* en annan interaktion där uppmärksamhet och engagemang ligger på *hur* man berättar. Från detta rike, Storyrealm eller *berättanderiket*, kan man rikta uppmärksamheten mot själva berättelsen, *berättelsevärlden* eller Taleworld.⁶⁰ När utvärderingar av berättandet sker i berättanderiket så kommenterar de vad som händer i berättandet, medan utvärderingar i berättelsevärlden kommenterar det som händer i berättelsen. Under berättanden rör man sig hela tiden in och ut ur sådana här uppmärksamhetssfärer eller finita meningsprovinser, genom till exempel berättanderikets ramar i berättelsevärlden *för* berättelsevärlden såsom ”det var en gång...” (som pekar mot det berättade) eller i berättandevärlden *för* konversationsriket såsom ”... så det var den *historien*” (som pekar mot berättandet). Berättandesituationer blir för Young komplexa samspel där vi kontinuerligt skiftar sätt att förhålla oss till andra människor och vår omgivning. En grundtes hos Young och många andra berättandeforskare är att vi inte bara etablerar ramar med hjälp av tal utan att berättande är synnerligen mångfasetterat, att vi använder oss av många typer av kommunikation parallellt och att vi i denna flerkanaliga kommunikation också kommunicerar hur det kommunicerade skall uppfattas (metakommunikation).

Den berättelsevärld som etableras i Seniorchansen slås an av Ericson och Carlsson redan när de tågar in på scenen. I tv-sändningen är berättelsevärlden introducerad med svartvita bilder av Ericson och Nils Poppe dansande tillsammans i en gammal musikalfilm. Berättelsevärlden ligger alltså tydligt i det längesedan förflutna, och i dess musik och underhållning. Men detta förflutna är tänjbart och flexibelt. Framgent under evenemanget möts vi av sånger från 30-, 40- och 50-tal, framsjungna av personer som var med då – personer som inte bara musikaliskt utan också genom sin fysiska närvaro kan förkroppsliga förflutenhet

⁶⁰ Begreppen är mina översättningar, med strävan att markera att det utgör fokus på händelser i framförandet respektive i berättelsens värld. Nylund Skog väljer i sin avhandling att översätta begreppen med ”historieram” och ”berättelsevärld” (Nylund Skog 2002:46, 81f).

och det tidsliga gapet mellan scenen här och nu och det delade förflutna (jfr Hyltén-Cavallius 2002). Talet med och runtomkring artisterna handlar i stora delar om deras forna karriärer och om ett svunnet nöjesliv, men tillsammans med Ulf Larsson pågår också ett skämtande om åldrandet, om tidens gång och iscensättningar av små generationskonflikter. De tävlande introduceras med korta presentationer av deras musikaliska biografier. Sådana presentationer hör också till vanligheterna i amatörtävlingar av olika slag. De flesta får ungefär samma utformning, nämligen med ett musikutövande i ungdomen, sedan familj och jobb, och så återigen musicerande när man gått i pension och åter har tid. På det sättet dramatiseras om och om igen den beskrivning som Larsson givit i sin inledning till evenemanget – att ”seniorers och senioritors” musicerande och gestaltande utgör en ”kulturskatt” som länge dolts men som nu i pensionärlivet kan träda fram.

Evenemanget består alltså egentligen av många olika berättelser, musikaliska och muntliga, som leder in och ut ur den berättelsevärld som kontinuerligt byggs upp. Det enda inslag som uppenbart bryter av mot detta mönster är ”ungdomsgruppen Vingarna”. Här är plötsligt *ålderstillhörighet* fokuserat – att det handlar om ungdomar – och väldigt lite sägs om deras musikaliska biografi. Repertoaren består av relativt sentida populärmusik med ett annat instrumentarium (elbas, elgitarr, synthesizer). Men genom markerandet av deras åldersmässiga särart etableras med Vingarnas hjälp kontrastivt en kontinuitet, och förstärker snarast intrycket av att Seniorchansens egentliga fokus ligger i det förflutna.

Men ser man till resten av evenemanget kan som sagt de enskilda små berättelserna, samtalen och uppträdandena också ses som rörelser in och ut ur berättelsevärlden, en rörelse som på sätt och vis innebär ett pendlande mellan nu- och då-perspektiv, eller mellan uppmärksamhet på hur det förflutna gestaltas i nuet (berättanderiket) och på vad som sker där-och-då, innanför det förflutnas horisont (berättelsevärlden). Ibland pågår tävlingen lika mycket i det förflutna som i nuet, som till exempel då Margith Nordansky tävlar på den scen där hon skulle ha tävlat för fyrtio år sedan men fick förhinder. Vid tävlingens slut återknyts till Annalisa Ericsons redogörelse för ”Greven från Gränden” genom att programledare och artister leder publiken i sången ”Lambeth Walk”, musikalens välbekanta örhänge. Riktningen här är utåt *från* berättelsevärlden, mot vardagens konversationsrike. Den avslutningen och summeringen

görs av artister och publik tillsammans. Om vi kan tala om en poäng eller sensmoral i den större berättelse som det samlade evenemanget utgör, så handlar den om gemenskap. Det tillbakablickande anslaget och det ständiga nystandet i det förflutna vecklas i avslutningen ut till något mer. Vi som delar det förflutna delar också ett nu och en framtid. Det är detta nu och denna framtid som Lasse Sandberg strax före finalen beskrivit som PRO:s kampområde. Den politiskt inramade samtiden har givits en gemensam förståelseplattform genom Seniorchansen. I detta formande av ett gemensamt förflutet som grund för gemensam strävan i nuet skiljer sig inte PRO så mycket från andra sociala rörelser, från nationer eller grupper. Så beskriver Anthony Cohen just "folkhistoria" som central i det symboliska skapandet av gemenskaper (Cohen 1985:99).

Med detta vävande av berättelser, gestaltningar och klanger ur det förflutna kan man också förstå det myckna talet om ålder i detta evenemang. Tillsammans fungerar framhävandet av ålder och elaborerandet av ett svunnet underhållningslandskap som sammansmältande av två viktiga sidor i en pensionärskapets politik. Den ena sidan utgörs av *ålder* som en gemensam förutsättning i nuet, något som spelar roll för hur man blir bemött och behandlad men också något som innebär att man förenas med andra pensionärer på vissa konkreta politiska områden (som både pensionärsaktivister och yngre partipolitiker brukar vara överens om) – frågor om vård, handikappomsorg, socialförsäkringar och annat.⁶¹ Den andra utgörs av *generation* som ett gemensamt ursprung i det förflutna, något som spelar roll för vem man är i nuet och upplevelsen av vilka man delat livsresans historiska placering med (Mannheim 1952, jfr Blehr 1993). Elaborerandet av ålder framhäver alltså pensionärskapets samtida sociala dimension mitt i framsjungandet av ett förment gemensamt förflutet.

Skansens seniortraditioner

Att Sollidenscenen valdes för Seniorchansens final är föga förvånande. Dels finns en allsångstradition kopplad till denna scen alltifrån Sven Liljas allsångsprogramms start 1935, via Bosse Larssons och bröderna Lindkvists "Nygammalt" fram till 1990-talets "Allsång på Skansen" med Lasse Berghagen (Liman, Nahlbom 1980). Det finns också en jazz- och dans-

⁶¹ Ofta används begreppet "livsfas" för att beteckna "ålder eller åldersrelaterade roller" (Bengtson et al 2002:30).

historia knuten till Skansen i allmänhet, med 1930-, 40- och 50-talens danskvällar under ledning av Thore Ehrling, via 50- och 60-talens "Jazz under stjärnorna" och 70-talets "Happy Jazz" och "I jazz och folkton" fram till Arne Domnéus programserie under måndagskvällar sommaren 1995 och "Skansen Jazz och Blues" 7–10 juli samma år (Wittström 1980a, 1980b). Men Skansen intar också en särplats i det kontinuerliga upprättandet av genuin svensk folkkultur, den arena där "det svenska" visas upp och distribueras på svenska flaggdagen, där man kan uppleva "traditionellt julfirande" under adventssöndagarnas julmarknad, där tv-sända tal hålls i rikstäckande media på nyårsafton och där valborgsmässoeldarna brinner den sista april. Men Skansen är kanske inte så mycket ett reservat för äldre svenska traditioner som ett centralt verktyg för att etablera nya eller nygamla. Exempelvis spelade Skansen en viktig roll i etablerandet av det moderna Lucia-firandet och den första nationaldagen firades där 1893 (Bringéus 1988:26, 195f). Skansen utgjorde också bland annat genom den "medborgarfest" som borgerliga krafter genomförde på första maj och införandet av "Arbetarrörelsens Skansenfest" i augusti 1919 en viktig skådeplats för klasskamp och politiska processer i början av 1900-talet (Engman 1999:104ff, Nilsson 1996:75ff). Det är också möjligt för olika föreningar och företag att använda Skansen för att etablera traditioner: Dagens Nyheter anordnade under samma tidsperiod som Seniorchansen en trädgårdsfest i början av september. I juni arrangerade Finlandssvenska Föreningen i Sverige aktiviteter runt om på Skansen och åt utnämningen av Årets Svensk-Amerikan ägnades i augusti ett heldagsprogram. I Skansens välfyllda traditionsschema fanns vid 1990-talets mitt ett antal Pensionärstraditioner.

Skansens Pensionärssommar 1995 inleddes av Seniorchansens final den första juni. Den sjuttonde augusti arrangerades den sedan 25 år tillbaka årligen återkommande *Pensionärernas Dag*. Dagen var ett samarbete mellan PRO, SPF och RPG, och innehåller bingopromenad, uppträdanden med olika artister på Sollidenscenen (till exempel Lill-Babs, Raymond Björling, Monica Lilja-Lundin och Lasse Kühlers unga dansare), dans på Galejan till Leif Kronlunds Orkester och hantverks- och hobbyverksamhet i Bragehallen.⁶² Redan i anslutning till Seniorchan-

⁶² Informationen om Pensionärernas Dag är hämtad ur programbladet som då tillhandahölls på Skansen.

sens final i början av sommaren annonserade Lill-Babs också sommarens final, *Panterloppet*, som skulle anordnas på Skansen den första september. Panterloppet var ett sportevenemang för män och kvinnor över 55 år där man kunde välja att gå, jogga eller springa i sin egen takt utan några som helst ”prestationskrav”.⁶³

Entreprenör i pensioneringsindustrin

Hur uppstår ett evenemang som Seniorchansen? Mats Melin är en musikproducent och entreprenör som kommit att renodla åldersavgränsad underhållning men också arbetar mycket med ”event marketing”, underhållande evenemang som sker i marknadsföringssyfte.⁶⁴ Han började sin karriär 1968 med att arrangera en sedan dess återkommande friidrotts-gala i sin födelsestad. När han 1977 började arbeta med det nybyggda Folkets Hus i samma stad, blev det aktuellt att försöka finna nya aktiviteter för att utnyttja dagstimmarna, då flera lokaler stod outnyttjade och bara kostade pengar. De som var lediga under dagtid borde rimligen vara barn och äldre, resonerade han, och därför kom han att rikta in sig på å ena sidan talangtävlingar för barn, å andra sidan vad han kallade ”pensionärsdiskotek”. Han själv var diskjockey och bjöd också in artister som Sickan Carlsson, Bosse Larsson och Bertil Boo. Det egna företaget kom under 1980-talet att jobba mycket för DN-Galan, men startade också flera talangtävlingar med tydliga åldersindelningar. Under slutet av 1980-talet och under 1990-talet startade han tävlingar som ”Stjärnskott” (7–15 år), ”Metro Star” (i samarbete med ”Sikta mot stjärnorna”), ”Birka-stjärnan” (fortsättning på Metro Star, tävlingar på kryssningsbåten Birka Princess) och ”Birkaparaden” (40–60 år), och bland dem finns ”Seniorchansen” (60 år och uppåt).

”Seniorchansen” har sin upprinnelse i DN:s 125-årsjubileum 1989. Mats Melin hade fått i uppdrag av DN att finna evenemang för olika åldersgrupper, och kom då på idén att sammanföra ett antal äldre och yngre

⁶³ Citat ur Lill-Babs presentation. Panterloppet är bara ett av en mängd ”lopp” som mer eller mindre direkt syftar till att synliggöra olika samhällsintressen, t.ex. Springwater (i anslutning till Stockholm Water Festival), Tjejmilen, Riksmarschen (Cancerfonden) osv. Jämför frånvaron av ”prestationskrav” med Ronströms beskrivning av seniordans: dansarens ålder är i sig prestationen, inte dansrörelsernas kvalitet (Ronström 1994).

⁶⁴ Intervju Lars Lingman 1997-06-10.

lovande artister i en show som skulle heta "Åter på Södran". De äldre artisterna skulle vara sådana som hade gjort revyer på Södran under 30- och 40-talen, och av dem var det egentligen bara Annalisa Ericson och Sickan Carlsson kvar. Bertil Norström plockades in för att spela Ernst Rolf, medan den då oetablerade Lisa Nilsson spelade Tutta Rolf. En ung Peter Jöback sjöng duett med Annalisa Ericson. I samband med den här showen diskuterade Mats, Annalisa och Sickan möjligheten att göra en show med inriktning på en äldre publik. Utfallet blev en talangtävling för pensionärer med stort utrymme för Annalisas och Sickans egna uppträdanden. På den här tiden fanns en "Seniorbilaga" till Aftonbladet, vars redaktion Mats Melin först kontaktade för att undersöka intresset för en sådan tävling. Själva hade de inte möjlighet att genomföra ett sådant projekt, men rådde Mats att kontakta PRO. Efter ett möte med PRO-ledningen kom de fram till att idén skulle genomföras.

Tre år i följd sändes finalen av Seniorchansen i Sveriges Television. Den sista gången var 1995. Den nya ledningen på tv valde att prioritera den yngre publiken framför pensionärerna, menade Mats. Finalen 1997 genomfördes utan tv, på Globen Annexet i samband med den årliga Seniormässan. Trots ointresset från tv hade Mats drömmar inför framtiden. En idé var att arrangera ett Seniorchansen i svenskbygderna i USA, en annan att bygga ut Seniorchansen till först en nordisk, sedan en all-europeisk tävling.

I Mats Melins historia som entreprenör finns två genomgående inslag. Det ena är *tävlingen*. Det andra är intresset att bredda befintliga och finna nya *marknader*. "Tävlingen" som form innehåller ett spänningsmoment, utslagning och öppenhet. Genom öppenhet når man en stor publik eftersom alla pensionärer inbjuds att delta och många av deras anhöriga och vänner också närvarar. Om detta vittnade inte minst hejramsorna som ibland hördes från publiken, men sällan fokuserades av kamerorna. Men tävlingsformatet aktualiserar också intertextuella eller genremässiga band till ett annat välkänt publikt evenemang inom populärmusiken, nämligen melodifestivalen.⁶⁵ Sådana genremässiga samband gör *Seniorchansen* till en begriplig form, men skapar också genremässiga krav och begränsningar för Seniorchansen. Med melodifestivalen som

⁶⁵ Märk väl att Melodifestivalen vid denna tid inte ännu börjat med deltävlingar runt om i landet. Detta inslag tillkom först 2002.

en icke-närvarande referenspunkt framstår vissa musikaliska genrer och stilar också som naturligare än andra – detta förstås som ett populärmusikevenemang i schlagergenren, inte i rockens, jazzens eller den klassiska musikens (jfr Bauman & Briggs 1992:146f). Sökandet efter marknader kan ses redan i önskan att fylla Folkets Hus även under dagtid.

Trots att Seniorchansen framstår som ett PRO-evenemang, så är det från början till slut Melins idé, och har sitt ursprung i hans egen entreprenörsbakgrund. De ur PRO-ledningen som han visade projektet för fick säga vad de tyckte, men där upphör också deras inflytande. Så kan alltså en scen där pensionärskap manifesteras etableras ur sökandet efter en ny marknad och en mediahändelse (DN:s 125-årsjubileum). Ur ett ekonomiskt intresse föds en expressiv arena, som sedan används i politiska syften. I detta sammanhang blir det viktigt att fundera över entreprenörens roll i skapandet av pensionärsskapets expressiva former och scener.

Fredrik Barth beskriver entreprenören som en *aspekt av en roll* (Barth 1960:6). Denna aspekt relaterar till handlingar och aktiviteter, inte rättigheter och skyldigheter. Det är en viss *egenskap* eller orientering i denna aktivitet – initiativtagande och manipulerandet av människor eller resurser för vinning – som entreprenörsaspekten karakteriserar. Denna egenskap kan vara mer eller mindre närvarande i de institutionaliserade roller som finns i den gemenskap där den ingår. Mats Melins entreprenörskap kan dels förstås utifrån de *resurser* han administrerar. Dels kan entreprenörskapet formuleras i termer av handlingar och aktiviteter det mynnar ut i – de aktiviteter som producerar bland annat talangtävlingar. Några sådana handlingar och resultat som ingår i Mats Melins entreprenörskap är *identifiering, representation* och *förmedling*.

Mats Melin upptäcker seniorerna som en outnyttjad grupp i Folkets Hus schema. Han hör av sig till Annalisa Ericson, Sickan Carlsson, Bertil Boo och många andra och skaffar under ett antal år en mängd kontakter genom sina pensionärsdiskotek. När han skapar konceptet "talangtävling för seniorer" är det egentligen bara att återanvända sig av dessa artister, nu som "dragplåster" kring en tävling i sceniskt uppträdande. Sture Alm är PRO-aktivist och har varit engagerad i både PRO:s skivproduktion och Seniorchansen. För Sture, som "sålt in" pensionärspublik hos företagare, är det å ena sidan viktigt att kapitalet börjar bry sig om "de gamla", att man *erkänner* dem som en viktig grupp, vilket här blir det samma som konsumentgrupp. Å andra sidan är det viktigt att pensionärerna inte

exploateras. Erkännandet och risken för kommersialisering blev enligt Sture Alm två svårförenliga mål för Seniorchansen:

Se'n kördes det vidare och då tyckte jag att det blev, vid tredje året blev det urvattnat, för då hade man ... Som jag tyckte så smög det sig in lite för mycket – man gjorde tävlingar på båtar och man gjorde liksom – det blev lite småkommersiellt vid sidan om såhär.⁶⁶

Så om identifieringen av gruppen å ena sidan skapar ökad synlighet, så är risken å andra sidan att detta framstår för kommersiellt. Exponeringen är viktig, inte minst eftersom den har med rätten till mediell representation att göra. Exploateringen däremot, gör den exponerade gruppens uttryck till en handelsvara. Det är samtidigt häri som entreprenörens utkomster ligger. Därav är det också PRO-aktivisten och inte entreprenören som störs av att evenemanget blivit för kommersiellt.

Men i Seniorchansen etableras också utrymmen för framföranden som inte annars hade funnits. Här kan möjliga estetiska vägar visas upp, tävla och kanske vinna. Med hjälp av den upprättade scenen framställs också pensionärskap: där definieras publik, artist och organisation utifrån ålder och pensionärskap (jfr Cohen 1985:13). Den här scenen kan också förstås på flera plan. Via tv, dagstidningar och pensionärstidningar skapas en massmediescen som går långt utöver det fysiska evenemangets räckvidd. Lingman förenas med flera andra i att uppleva pensionärerna som marginaliserade i medierna, men medan andra beskrivit frågan i termer av demokratisk representation i medierna så hanterar Melin frågan i termer av god underhållning. Här framstår entreprenörskapet i dess dubbelhet – å ena sidan handlar det om att maximera den egna vinsten, å den andra om att skapa plats för seniorerna i etern, att slåss för deras rätt till medieutrymme. Entreprenörens ekonomiska intresse visar sig också rymma representationspolitiska dimensioner.

Pensionärskap såsom det framstår i *Seniorchansen* kan förstås som en produkt av den enskilda entreprenörens upptäckande av målgrupper, ungefär som upptäckten av "ungdomen" under efterkrigstiden. Det är häri genom uttryck som "pensioneringsindustrin" och "den grå marknaden" myntats för ett i Storbritannien och USA växande fenomen (McHugh 2003:166). Det finns ekonomiska intressen i att forma bilder av gamla

⁶⁶ Intervju Sture Alm 1996-06-12.

som en homogen grupp med likartad smak och med stora intressen i fritid och estetiska aktiviteter. Samtidigt tycks flera aktörer på pensioneringsindustrins fält se det som sin uppgift att flytta fram gamlas eller pensionärers positioner i medierna med krav på representation för de gamla själva och för "deras" musik och underhållning. Och här blir det komplicerat att avfärda representationskampen som bara en ursäkt för kommersiell exploatering. Snarare antyds här den dubbelhet som kännetecknar mycket av det kommersiellt motiverade intresset för äldre. Den som tjänar pengar på dem måste så att säga ställa sig på deras sida.

Hälsosamt och gemensamt: musik och dans i *PRO-Pensionären*

Medlemskap i PRO innebär tillgång till lokalföreningarnas aktivitetsutbud, ett fackligt stöd i äldrefrågor som påminner om det som ges av fackliga organisationer eller hyresgästföreningen, och medlemstidningen *PRO-Pensionären*, som vid mitten av 1990-talet utkom med 9–10 nummer per år. Tidningen började ges ut 1942 och utgör en kanal för kommunikation från organisationens ledning till dess medlemmar.⁶⁷ Här finns oftast några reportage om för medlemmarna relevanta nyheter eller om kända personer som är pensionärer eller gör något för pensionärer. Ett och annat livsstilsreportage går att hitta, oftast någon eller några artiklar om lokalavdelningars aktiviteter, upplysande inslag som handlar om förebyggande hälsovård, och en ledarartikel som för fram ledningens ståndpunkt i någon aktuell politisk fråga av relevans för medlemmarna. Vanligtvis finns det något korsord eller annat pyssel. I tidningen ryms också reklam för allt från inkontinensblöjor eller kläder (ofta beskrivna som bekväma och vackra) till musikutgåvor, rehabprodukter, blodtrycksmätare och gravstenar. Tidningen är i flerfärg och pryds av en omslagsbild som täcker hela framsidan, och så PRO-logotypen följd av "Pensionären" högst upp. Även om tidningen är ganska påkostad och både tar upp allvarigare och mer lustfyllda sidor i livet, så befinner den sig stilmässigt långt ifrån glättiga brittiska livsstilsmagasin för pensionärer som *Retirement Choice* (sedemera endast *Choice*), som under 1980-talet utvecklades mot att nästan uteslutande fokusera konsumtion, resor och estetik (Featherstone & Hepworth 1995). När jag bläddrade igenom *PRO-Pensio-*

⁶⁷ Uppgifter hämtade ur Jönsson 2001.

2. PENSIONÄRSMUSIKENS PLATSER

närens årgångar 1994–95 var jag intresserad av på vilka sätt musik figurerade i tidningen. Där stod om seniordanser och om vissa artister som nästan samtliga hade sina karriärtoppar i det förflutna, och här och var gjordes reklam för musik per postorder som beskrevs i termer av ”fosterländsk” och ”svensk”. I det följande visas hur tidningen som ett pensionärsmedium presenterade musik.

”Jag vet att det är en enorm terapi för äldre att få höra levande musik.” (Operettsångerskan Berith Bohm i *PRO-Pensionären* nr 3/94 om sitt underhållningsprogram på Silja Europa)

Och det finns flera rapporter som visar på dansens positiva effekt när det gäller att få igång äldre och handikappade, fortsätter Rune. [— —] rörelse till musik bromsar ett för tidigt åldrande. [— —] Men det viktigaste är att dansen skapar så fin gemenskap mellan medlemmarna och att vi har så roligt. (Seniordansledare Rune Johansson i Saltsjöbaden, *PRO-Pensionären* nr 7/94, s. 38–39)

Vid de under mitten av 1990-talet återkommande 50-årsjubileumsskildringarna från olika *PRO*-föreningar runt om i landet intog musik en central roll, i form av egna förmågors dragspelsnummer, damorkestrar som sjunger och spelar cittra, eller lokala spelmanslag. Ibland fanns ett reportage om någon artist, om någon aktuell skiva eller ett aktuellt program. Men musik förekom också i form av Seniorchansen, operettannonser, musikbolag som annonserar och ibland också skivrecensioner. Reportagen om dans och musik uttrycker ofta ett slags nyttotänkande enligt principen att man inte bara kan hålla på och dansa och sjunga för att ha kul, det måste också leda någon vart. Berith Bohm beskriver i citatet ovan musikens ”terapeutiska” funktion för äldre människor, och i inslaget om seniordansarna beskrivs dansens positiva kognitiva och fysiologiska effekter. Musik och dans medikaliseras – framställs som terapier eller mediciner – och instrumentaliseras (jfr Öhlander 1996:34, Jönsson 2001:264ff). Värdet förskjuts från estetiska kvalitéer och mot musikens och dansens hälsofrämjande effekter. Rune Johanssons sista kommentar om det viktigaste antar karaktären av brasklapp efter sina egna och de andra dansledarnas kommentarer om minnesträning, ett sätt att hålla igång kroppen och en åldersbroms. Gemenskapen och att man har roligt framstår i artikeln snarast som en trevlig bieffekt.

I tidningen skrevs det ibland om ”seniordans” (jfr Ronström 1997). Om

det finns "seniordans", hur är det då med "seniormusik"? Berith Bohm framstår tydligt som en "seniorartist", vid sidan av de redan etablerade Sickan Carlsson, Anna-Lisa Ericson och Lasse Lönndahl (nr 2/94, s. 89). Förutom att hon uppträder på många PRO-arrangemang, förekommer artiklar om och annonser för hennes julsativa "Älskade julsånger", där en PRO-kör backar upp:

Och till sin hjälp har alltså Berith Bohm anlitat ett drygt 30-tal medlemmar i PRO-kören från Brunnsäng-Grusåsen i Södertälje under ledning av Bengt Ericson. Det är inte heller någon slump att hon har valt just den här kören. Det här är nämligen en av de få PRO-körer som sjunger i stämmor. Men det som nog är allra märkvärdigast med den här skivan är att Berith Bohm har skänkt alla sina rättigheter till PRO i Stockholm som, om det blir någon vinst, ska avsätta pengarna till en kulturfond som ska gynna kulturprogrammen i de mindre föreningarna i Stockholm. Det är inte av snällhet som jag gör det här utan för att jag tycker om människor och i synnerhet människor i den tredje åldern där jag snart befinner mig själv, säger Berith Bohm som passerade de 60 för ett par år sedan. (Artikel om Berith Bohms "Älskade Julsånger", *PRO-Pensionären* nr 9/94, s. 27)

I en bildtext i artikeln om seniordansen i Saltsjöbaden (se ovan) nämns att "[N]är de gamla örhängena från ungdomens da'r spelas sjunger alla med när de dansar. De låtarna sitter där de ska." I tidningen möts man om och om igen av tanken att det finns en gemensam sångskatt som PRO:s medlemmar delar.

Vilken gåva!

BASSÅNGAREN
LENNART NYBERG
SJUNGER FOSTERLÄNDSKT!

Sid A

Morgon	Einar Eklöf
Sveriges flagga	Hugo Alfvén
Slumrande toner	Alexander Slotte
Modermålets sång	J F Hagfors
Sverige är mitt allt	H Heimer
Sverige	Wilhelm Stenhammar ... osv.

2. PENSIONÄRSMUSIKENS PLATSER

Den här annonsen fanns med i nr 7/94, s. 47. Här serveras fosterländsk musik på kassett. Överhuvudtaget är det mestadels annonser för bolag som säljer kassetter. I artikeln om Berith Bohms julskiva sägs att man pressat 1 000 CD-skivor, men gjort 3 000 kassetter. I tidningen utvecklar sig ett distinkt "mediascape" dominerat av kassettmediet, i en musikmedial samtid alltmer präglad av CD:n (Appadurai 1996:35ff). Ofta förekommer små reklamrutor för artister som själva säljer sin musik genom tidningen. Sådana artister är till exempel 1993 års vinnare i Seniorchansen *Verna Jonsson från Stöde* med kassetten "All of me" (nr 1/94, s. 39) och *Hasse Thor*, "Den sjungande brevbäraren" (nr 4/95, s. 81). Ytterligare en typ av annonser gör reklam för operetter, revyer, shower eller liknande. I nr 9/94 görs reklam för Ralph Benatzky-operetten "Värdshuset Vita Hästen" på Jarlateatern, där man lockar med pensionärsrabatter till samtliga föreställningar, och i en annons i samma tidning för en show på Nöjesgjuteriet med Lill Lindfors, Jan Malmsjö och Leif Kronlunds Orkester erbjuder man "PRO-special – vi bjuder alla PRO-Pensionärer på välkomstdrink!" PRO:s resebyrå Senior Resor arrangerar också musikkryssningar med Silja Line Europa – "Träff med Bohm" – under ledning av Berith Bohm med gästartister som Jarl Kulle, Sonja Stjernquist och Bengt Haslum.

I nummer 1/94 kunde man läsa om tävlingen "Sveriges bästa PRO-låt" som avgjordes i Mälarsalen i Stockholm i november 1993. Efter ett program med Munterhökarna med titeln "Melodier och minnen som präglat våra sinnen" där det ingick spontan allsång i till exempel "Ett löjtnantshjärta", och smakprov ur Monika Liljas och Sven Idars Ulla Billquist-program "Säg det med ett leende", blev det allmän omröstning. Vann gjorde Rune Modighs hambo "Kom och ta' ton", med text och musik av Modigh själv:

Livslusten, ja den finner du när du är hos oss, så släpp loss,
här får du nya vänner som kan berika ditt liv.

Ja, du glömmet alla krämporna och besvärerna, jajamen,
när som du är bland oss uti P R O

[---]

Träffas och trivs det gör alla seniorerna, jojomen,
jämt i en fin gemenskap i P R O

[---]

refr: Du med pension, kom och ta' ton

”Ensam är stark” stämmer ej alls.

I PRO är vi en kör, och du kan tro det är en kraft som man hör!

(*PRO-Pensionären* 2/94, s. 27)

Musik och seniordans inordnas i *PRO-Pensionären* i ett medicinskt tänkesätt kring terapi och åldersbromsar, och instrumentaliseras, blir ett medel till ett mål bortom musiken och dansen i sig.

I *PRO-Pensionären* finns ett tydligt antagande om att tidningens läsare delar viss musik med varandra, men här skapas och sprids också ny musik och nya danser till medlemmarna. Tidningen exponerar en modell för musikaliskt pensionärskap. Här finns fingervisningar om vilka medietyper som dominerar – kassett snarare än CD. Det är små utgåvor och lokala småentreprenörer som distribuerar sin egen musik eller samlingar med känd musik (som *Svenska Favoriter*). ”Svenskhet” förekommer på flera ställen som en gemensam nämnare. I nästa avsnitt skall vi se hur grundaren av annonsören *Svenska Favoriter* resonerar kring sin musik och sin publik.

Svenskt och exotiskt i minneslandskapet

I *PRO-Pensionären* såg jag en återkommande annons för en kassettprenumeration som heter *Svenska Favoriter*. Annonsen väckte mitt intresse: den innehöll bilder på de tunga namnen från svensk revy- och schlagertradition och en text inramad av notsystem med lite glada noter i som löd ”Melodier man minns”. Framförallt var jag intresserad av vad det kunde vara som ”man” minns, men själva idén om en uppsättning ”svenska” favoriter från det förflutna väckte också min nyfikenhet. I det följande skall jag först kortfattat beskriva Svenska Favoriter, och därpå visa hur den svenskhet som det återkommande anspelades på i *PRO-Pensionären* framställdes. Jag menar att ett grundläggande inslag i den musikaliska svenskhet som producerades här låg i användningen av klangliga exotismer. Med *musikaliska nyckelsymboler* skapas en enkel karta med tydliga etniskt och sexuellt laddade stereotyper, där en vibratomättad violin står för ”zigenaren” eller ”tattaren” och slide-gitarren står för söderhavsflickan. I detta landskap placeras också ”det svenska” – såsom den lilla röda stugan invid sjön – och blir i den tidsliga backspegeln lika exotiskt som någonsin zigenaren (Ortner 1973:1339f, jfr Löfgren 1993b). Exotismen bidrar till skapan-

det av distans till den föreställda "svenskhet" som upprättas i kassettutgivningen. Sverige framstår som en både *förfluten* och *förskjuten* nationell referensram, tillskriven marginalitet i både tid och rum. Således bör också Svenska Favoriter förstås som ingående i den platspolitik som går att iakta på andra håll i det musikaliska forrådet av pensionärskap.

Ingvar Knutsson startade företaget i Uppsala kring mitten av 1980-talet, efter att han som musiktekniker på lokalradion många gånger fått höra klagomål från äldre lyssnare om att deras musik inte fanns med i utbudet.⁶⁸ Musik för "vanligt folk" saknades. Förebilderna såg han bland de program med underhållningsmusik som fanns i Sverige under 1930-, 40- och 50-talen – till exempel "Musik under arbetet" och "Börja dagen med en schlager". På den tiden, inte minst 30- och 40-talen, var det svårt i Europa, menar han, och ändå gjorde de så glad musik, för att "pigga upp" folk. Numera är det "bara hjärta och smärta", den här riktigt glada "underhållningsmusiken" försvann. Ingvar Knutsson berättar att de "funnits i tio år och glatt pensionärer" och hittills producerat 129 kassetter (vilket, med 14 låtar per kassett, ger drygt 1800 melodier).⁶⁹ Han underströk att den här gamla svenska musiken är en "enorm musikskatt", även om texterna kan vara lite "smålöjliga" ibland. När man betalat sitt medlemskap får man en "kassettväska" tillsammans med kassetterna som ett välkomsterbudande. Sedan kommer det fyra gånger per år försändelser med tre kassetter i varje.

Svenska Favoriters omslag pryds av svenska naturmotiv, en logotyp, en säljfras, en ritad och färglagd trattgrammofon och i gul text numret på kassetten. På de kassetter jag köpte fanns motiv från Uppsala högar i vinterljus, svensk skärgård och en snöig skogsväg (samma motiv på alla tre kassetter i varje försändelse, anspelande på årstiden). Logotypen består av ordet SVENSKA skrivet i en gul krona och under denna ett ljusblått band med texten FAVORITER. Under detta står med kursiver ÖNSKEMUSIK PÅ KASSETT!

Generellt sett anspelar också innehållet på kassetterna på årstiden. På sommarkassetter finns titlar som "Sol, sommar och böljor blå", "Midsommarblomster" och "Sommarens sista hambo" (sist på sista kassetten!), på

⁶⁸ Citaten här hänvisar till intervjun med Ingvar Knutsson 1997-04-17.

⁶⁹ Siffran är högst ungefärlig, men utgår ifrån Janssons uttalade ambition att aldrig upprepa låtar som varit med på tidigare kassetter.

SVENSKA FAVORITER
ÖNSKEMUSIK PÅ KASSETT!

Nr. 109

SVENSKA FAVORITER
109

Sida A
1. PÅ SÖNDAG - 2. I HEIDELBERG - 3. OM DU VILL HA SOLSKEN - 4. DET
FINNS SÅ MÅNGA UNDERBÅRA STÄLLEN - 5. HAN, HON OCH BÅTEN -
6. SOMMAR PÅ SÖDERTUNA - 7. TABU

Sida B
1. JAG HAR EN VÄN PÅ GULLESKÄR - 2. EN BRUTEN ROS - 3. SOM DE
GAMLA SJUNGA, VISSLA DE UNGA - 4. JINNY - 5. STINSEN PÅ LYCKÅS -
SOMMARSÅNG - 7. ETT TVÅ TRE

Svenska favoriter.

höstkassetter "Bäst som det regnar så kommer det en skur" och "Höst i en park i Paris" och på vinterkassetter "The big juleblues", "Julklappsvalsen" och sist "Nyårshälsning". I det följande skall jag beskriva vilka ljudlandskap som målas upp i Svenska Favoriters produktion. Genomgången baseras på en analys av innehållet på kassetterna 106 till 115 och en genomläsning av Svenska Favoriters hela katalog.

Den exotiska schlagermusiken

Till det vanliga på Svenska Favoriter hör dragspel, svensk storbandsjazz, schlagers och revysångare i vanligtvis funktionsharmoniska rundgångar. Ernst och Tutta Rolf, Åke Grönberg och Lasse Dahlquist är återkommande namn, men också vissångerskan Karin Juel och religiösa inslag

med Artur Eriksson kan finnas med. På varje kassett finns också oftast någon eller några mer exotiska låtar.⁷⁰ I de exotiska låtarna handlar texterna om heta, åtrådda, falska och mystiska zigenarflickor, om resor och romantik i fjärran länder. Den åtrådda kvinnans namn upprepas, eller också sjungs några påhittade eller verkliga ord ur det främmande landets språk. "Jaina", "Flicka från Hawaii", "Riccardo di napoli", "Tabu", "Puli Muli" och "Aloha oe' Jag älskar dig" är bara några exempel ur mängden. Exotismen ger spelrum för en sensualism och fördomsfullhet som inte går att dra lika långt när man sjunger om svenska kvinnor. I "Piccolino" eller "Hej på dig du gamla glade tyrolare" utspinner sig exotismen istället kring bekymmerslösa män eller pojkar från landsbygden: "Piccolino, Piccolino, spela du din muntra låt, för du gör var mänska god och glad, och lindrar sorg och gråt". Kopplingen exotism – erotik finns alltså inte på samma sätt i låtarna om exotiska män. Exotismen, både när den explicit handlar om kvinnor och när den utspinner sig kring det främmande och okända i allmänhet, är samtidigt som den skildrar det farliga i det okända också en skildring av det som saknas och lockar. Det exotiska blir till värme, palmer, kryddor, segelfartyg, och erotik.

Hawaii-orkestrarna, främst av dem Yngve Stoors Hawaii-orkester, var en stor trend inom svensk schlager under 40-talet. Med titlar som "En hula-dans", några inlånade hawaiianska ord, en slide-gitarr (eller hawaii-gitarr) och dess idiomatiska spelstil kunde man utifrån de för schlageren traditionella tonika-subdominant-dominantvändningarna etablera en exotisk atmosfär. Slide-gitarren är en gitarr som spelas liggande med hjälp av plektrum och ett stål- eller glaströr som förs längs strängarna för förkortning. När man flyttar röret uppstår de typiska portamento- och glissandoeffekterna (Sohlmans Musiklexikon 3:366). Melodin glider mjukt omkring mellan tonerna, och ofta slår man an strängen en ters eller så under tonen för att glida upp till den. Bitvis ger detta en känsla av lojhet och avslappning, lugn och ro. Ackompanjemanget kan bestå av piano, bas och stråkar som i Jonny Bodes "Flicka från Hawaii" med Columbia Hawaii-orkester (kassett 106). Låtarnas texter handlar om någon hawaiiansk flicka eller om en skön solig dag på öarna. I "Flicka

⁷⁰ Begreppet "exotism" används i en vardaglig bemärkelse av det främmande som lockelse. Jag är dock medveten om diskussionen kring exotismens möjligheter som en "mångfaldens estetik" såsom James Clifford har utvecklat Victor Segalens resonemang (Clifford 1988:152ff, jfr Segalen 2002).

från Hawaii” träffar sångarjaget en flicka på en strand, den sköna Lolalee. Refrängen slutar ”sjöng havets svall, invid korall, om Lolalee”. Hawaii och Söderhavet framstår som ett paradys. Låtarna har titlar som ”Blomman från Hawaii”, ”Hawaiiivals”, ”Hawaiiansk vals”, ”En joddlare på Tahiti”, ”Aldrig ska jag glömma Samoa”, ”Det var på stranden utav Bali-bali” och ”Nu är det jul igen på Tahiti”.

Tattaren eller zigenaren får ofta beteckna lust, kroppslighet, åtrå och till detta kopplat falskhet, mystik och nyckfullhet (jfr Svensson 1993:202f). Nonne Hall med Nils Kyndels orkester sjunger till ett T-Sd-T-D-tema från kompet av dragspel, fiol, piano och gitarr i valstakt om ”Jaina med kolsvarta ögon / dansar förbi”. Under låtens gång introduceras också stråkar och dramatiken intensifieras. ”Ty hjärtat trots allt /är oerhört kallt / fast tattareblodet är hett / I ögonens glans / ett löfte dock fanns / som Jaina i dansen mig gett”. Andra låtar har namn som ”Zigenare du tog mitt hjärta”, ”Spela zigenare”, ”Tattar Emma” och ”I zigenarläget”. Tattar- eller zigenareffekterna kan åstadkommas med ett kraftigt stråkvibrato, gitarr, inslag av halvtonsintervall på tersers avstånd och en text i en föreställt ”zigenisk” sättning (cirkus, tält, läger, lägerelden). Ett annat tema som överlappar och fyller ungefär samma funktion som det zigeniska är det ”sydländska” – tango, habanera, eller rumba och titlar som ”La mulata” eller ”Vid Rio Grande”.

Exotismen i Svenska Favoriter har ofta rört sig i krokiga banor, och så snart man sagt ”exotisk” måste man reflektera över det ”hemtama” som exotismen implicit avtecknar sig mot. Även om kompositörer inte anges på kassetterna får man tänka sig att många inslag komponerats av det i stora delar angloamerikanska och judiska Tin Pan Alley och i första hand skrivits för en amerikansk publik innan musiken kom till Sverige och översattes, och andra uppstått i eller inspirerats av den söderhavsexotiska trend som drog över USA åren kring andra världskriget (Edström 1989:118). De historiska djupen i musikaliska konventioner för gestaltningar av det främmande kan ibland vara stora, från Mozarts exotismer i ”Die Zauberflöte” till de pianonoter med ”Hindustani Airs” som spreds i Storbritanien under 1800-talet (ibid, jfr Farrell 1999:77ff).⁷¹ Hur den

⁷¹ Utöver Farrell kan listan över exempel på studier av musikalisk exotism göras lång, men jag vill här endast hänvisa till två goda exempel: Taggs musiksemiotiska analys av ABBA:s ”Fernando” (Tagg 1991) och flera bidrag i antologin *Western Music and its Others* (Born & Hesmondhalgh 2002).

populärmusikaliska exotismen fungerade vid 1900-talets mitt är också svårt att veta. Men den fråga som egentligen är intressant i det här sammanhanget är vad den exotiska musiken innebär här och nu, i Svenska Favoriters sammanhang. Om den väckte vissa associationer och känslor för femtio–sextio år sedan behöver det inte betyda att den fungerar på samma sätt idag.

Musiken som ryms på kassetterna samverkar till en bild av ett svunnet medielandskap, men upprättar också i text och klanger svunna miljöer. Tillsammans med den svenska inramningen – kassettomslagets färgsättning, rubrik, och naturscenerier – etablerar de Sverige som tolkningsram. Vad gör då de exotiska inslagen med denna tolkningsram? Kanske är verkan snarast kontrastivt förstärkande – de exotiska kryddningarna tydliggör bara att det handlar om svensk musik. Som Olle Edström nämner i sin artikel om svensk vals, så uppfattades även de nya främmande harmoniska element som började introduceras av bland andra Evert Taube i den svenska sjömansvalsen vid tjugotalets slut som ”typiskt svenska” (Edström 1993). Exotismen skapar också ordning. Varje exotiskt element får stå som metonym för en kultur, ett folk, ett land eller en världsdel och dess karakteristika – mentalitet och sedvänjor. Slide-gitarren står för ”Söderhavet”, gitarren för ”Spanien”, rumban står för Sydamerika och så vidare. Exotismen är på ett tydligt sätt också dominerad av ett manligt erotiserande perspektiv – den föreställda Söderhavsmiljön skulle vara lika ofullständig utan den sköna Lolalee som tattarskildringen skulle vara utan den mörka flickan. Den exotiska mannen är förstås viktig i de få exemplen, men skildras med inga eller mycket subtila erotiska undertoner.

På så vis kan man säga att den exotiska musiken pekar mot flera centrala aspekter i det tidrum som kassetterna upprättar. Det är först och främst ett tidrum med en specifik nationalitet – det handlar om Sverige – och ett specifikt tidsutsnitt – före 1960-talet. Denna nationalitet byggs upp av dels musik som framställer ett Sverige som känns igen från vykort och bonader, dels musik som skildrar en serie andra ”nationaliteter” på ett likartat vis, med klangliga nyckelsymboler och textuella stereotyper, och som således inordnar det ”svenska” i en serie avgränsbara uppsättningar nationaliteter. Det exotiska inslaget etablerar också en potentiellt exotisk blick på andra delar av det musikaliska förflutna som för kassetternas tilltänkta publik utgörs av minnen av musikaliska erfarenheter. Därtill finns på ett textligt plan en erotiserande underton.

Om Svenska Favoriter en gång haft sin upprinnelse i upphovsmannens upplevelse att den riktigt goda underhållningsmusiken hade försvunnit, så kanske kassetterna bäst kan förstås som ett alternativt medium, ett slags alternativradio som kan erbjuda lyssnare den musik som blivit passé i etermedia. Men med den här genomlyssningen och genomläsningen kan konstateras att detta medium också gestaltar ett specifikt tidrum, som är "svenskt", exotiskt och manligt. Arjun Appadurai menar att mediascapes både måste omfatta "hårdvaran" för kommunikation, i det här fallet alltså kassettdiet, och de bilder av världen som skapas i mediet (Appadurai 1996:35). Mediascapes erbjuder rika repertoarer av bilder, narrativer och vad han kallar "ethnoscapes" åt människor över hela världen och formar gemensamma föreställningsvärldar över stora avstånd. Här kan vi alltså tillfoga att det alternativa medium som uppstår som svar på en upplevd marginalisering, inom ramen för ett specifikt mediascape också erbjuder ett tidrum med bestämda förtecken för avnämarna att stiga in i. Kanske borde ett sådant tidrum i analogi till Appadurais begrepp kallas "chronoscape", men jag vill istället föreslå begreppet *kronotop*. Med begreppet förstod Michail Bachtin de tidrum som bestämmer litterära genrer och dessas bild av människan (Bachtin 1991:14). På motsvarande sätt utgör kronotopen i detta pensionärskapets mediascape bilden av ett svunnet landskap, ett specifikt förflutet med vissa ordningar. Kronotopen kommer att diskuteras vidare i kommande kapitel.

Svenskhet som spelrum

Pensionärers musik beskrivs av dem som ligger bakom Seniorchansen och Svenska Favoriter som förpassad från eller marginaliserad i offentliga medier. Idén om den glömda musikskatten återfinns dock i flera andra sammanhang. Så kunde man vid Gnesta-Kalles 70-årsdag läsa födelsedagsartiklar i Aftonbladet (1997-09-28) och Dagens Nyheter (1997-09-29) som båda betonade hur Gnesta-Kalle upplevde sin musik som förpassad från medierna. Artikeln i DN inleddes efter en liten faktaruta med orden:

– Du ska stå för svenskhetens bevarande i hemlandet.

Det sa Ulf Peder Olrog till Gnesta-Kalle 1968 och anställde honom vid Sveriges Radio som producent och konferencier för "Våra favoriter", ett radio-program som gick 450 gånger och fick med varenda dragspelar och alla andra artister också för den delen.

Citatet knyter an till de förändringar av populärmusiken som ägde rum under 1960- och 70-tal, som inte bara idag utan enligt Gnesta-Kalle alltså redan mot 1960-talets slut placerade den föreställda egenskapen "svenskhets" i en hotad position i behov av bevarande (jfr Andersson 1991). Artikelförfattare i DN var Owe Säverman, som under mitt arbetes gång också publicerade betraktelser över Bertil Boo (DN 1996-07-23) och kåserier kring skillnaden mellan kommers idag och på 1950-talet (DN 2001-02-07). Fortsatte man kunde man lite längre ner läsa "Om dragspelets ställning i dag säger han att det spelas i varenda buske men sällan i radio, tyvärr".

I Olof Brundins artikel i Aftonbladet lämnades ännu mer plats för Gnesta-Kalles funderingar kring mediala centra och periferier, nytt och gammalt. Samtidigt är det uppenbart att Brundin redovisar en mer ofensiv intervjuteknik, med flera ledande frågor, som kanske leder Gnesta-Kalle till att spetsa till sina formuleringar och utveckla tematiken.

- Jag har alltid slagits för att spela svensk musik i mina program. Det var fart i radion på den tiden. [Gnesta-Kalle, förf. anm.]
- Jaha. [Olof Brundin, förf. anm.]
- Vi gjorde levande underhållning. Nuförtiden är det bara datamaskiner som sköter musiken. Det är bara ettor och nollor i radiohuset.
- Mest nollor, kanske?
- Det är ytterst dåligt med levande musik, det är för jävligt.
- Oj.
- Det är sorgligt för hela det svenska kulturlivet. Det finns ett stort intresse ute i landet för dragspelsstämmor och sånt. Men det uppmärksammas inte. I radion vill ju alla kanaler spela samma sorts musik.
- [...]
- Du menar att vi håller på att förlora en del av vårt kulturarv?
- Ja, i Sveriges Radios arkiv finns 450 program av "Våra Favoriter" till exempel. De måste sändas, annars tappar vi flera generationer. [AB 1997-09-28]

Brundins sista fråga är intressant formulerad. Frågan framstår som en fond i flera av de samtal jag fört med olika aktörer på fältet. Kontrasteringen som den framstår i intervjun i Aftonbladet är mångfacetterad: svenskhets, Sverige, dragspel och "levande" musik ställs mot något oartikulerat icke-svenskt, mot musikalisk likriktning, datorer och syntetisk (underförstått "död"?) musik. Här finns många resonansbottnar – från generationskonflikter och upplevd ålderism till ett värnande om en

svenskheter som framstår som oförenliga med senare tiders populärmusik. Kontrasteringen mellan en förlorad och saknad svenskhet och modern populärmusik medverkar också till att göra det förflutna tydligt, avgränsat, homogent och enkelt. Detta marginella rum i den mediala offentligheten som Gnesta-Kalle och flera andra upplever att deras musik har blivit tilldelad kan sedan användas retoriskt för att hävda att marginalen i själva verket utgör centrum. Som för att säga att de som praktiserar "Sverige" i denna offentlighets centrum gör det på fel sätt.

En möjlig beskrivning av denna mediala offentlighet är att den genom samspelet mellan olika medietyper ordnar och sorterar människor och kulturella uttryck, med vissa i centrum, med hög exponering och mycket tidsutrymme, andra i marginalen med låg exponering och begränsat med tid. Här skulle man kunna invända att medier idag är så pass diversifierade att det inte längre går att prata om något centrum, utan att vi snarast har att göra med en mångfald smalare centra, såsom underförstås med uttryck som "narrowcasting" och i Arjun Appadurais resonemang kring "mediascapes" (Appadurai 1996:35–36). Till exempel innebär fildelande, CD-bränning och andra sentida tekniker att sådan produktion och spridning som tidigare dominerats av mediebolag nu kan hanteras av enskilda personer i globala nätverk (Lundberg, Malm & Ronström 2000:405ff). Men den publik som Gnesta-Kalle och de andra syftar på ses antagligen som konsumenter av framförallt mer etablerade medier som tv, radio, kassett och skiva. Och ser man exempelvis till utvecklingen sedan införandet av reklamradio i Sverige 1993, som förväntades leda till ökad mångfald, tycks tendensen inte peka åt det hållet – antalet stationer ökar men inte bredden på utbudet (Malm 1997). Den marginala position som utgör en stomme i dessa yttranden får på så vis inte bara förstås som retorisk, utan som grundad också i faktiska upplevelser av förändringar i medielandskapet.

En sådan plats i marginalen kan med de Certeau användas taktiskt, med anspråk på att utgöra det egentliga centrum. Med det menar jag att den marginala positionen betraktas som förvaltande något som är värt att bevara för folk i allmänhet, inte bara för de pensionärer vars musik anses frånvarande i medierna. Gammal schlager, dragspel och pensionärens musik måste ges plats inte bara för rätten till medial representation utan också för att sprida denna musik i allmänhet. Här använder man sig av den beskrivna mediala offentligheten genom att inta dess margi-

nal och göra den till sin. I denna position påminner också anspråken på centrum – det Sverige som gått förlorat – om centrum-periferirelationer i många andra sammanhang. Sociologen Kevin Hetherington, som huvudsakligen studerat new age-resande och konsumtion, beskriver ett slags ”rumsligt spel” bland grupper i samhällets marginaler (Hetherington 1998:123ff). Dessa skapar socialt centrala platser eller regioner i marginalen och etablerar där vad han med Louis Marins begrepp kallar en *utopik* (ibid:128, jfr Marin 1984). Utopik är utopin som praktik, som framförande eller som görande. Begreppet pekar bort från lokaliseringar av marginella utrymmen och utopier, och understryker istället att dessa snarare måste förstås genom på vilket sätt de blir marginella än som några på förhand givna områden i samhällens utkanter. Platsens marginalitet kan förstås som ett resultat av vilka som hyllar eller använder den, eller av de ritualer med vilka de gör den till sin. Marginaler, menar Hetherington vidare, är betraktade på detta vis ofta belägna i samhällets centrala delar, i motsats till vad som ofta tas för givet. ”In this geography of the elsewhere, margins become centres, centres become margins, and the meaning of centres and margins become blurred” (ibid: 124). Den mediala marginalitet som flera personer beskriver kan förstås i termer av en sådan utopik, en utkantens praxis där man utvecklar idéer om det goda samhället (läs Sverige före 1960-talet) och gör anspråk på centrum. Jag vill tänka på denna utopik som ett *spelrum*, ett utrymme eller en marginal, i vilken både rumsligt och musikaliskt spel bedrivs. Begreppet utopik ligger nämligen nämligen nära den ”icke-plats” eller ”utan plats” som utopi, av grekiskans *ou topos*, beskriver. Med spelrum kan vi förstå denna marginal i både dess retoriska konstruerande och dess mer konkreta formgivande. I nästa kapitel kommer att visas hur detta spelrum formas i institutionernas rum, på en och samma gång mitt i samhällets primära omsorgs- och kontrollfunktioner och i utkanten av det vardagliga samhällslivet.

Från minnesmusik till demensvård

Ingvar Knutssons lyssnarkrets minskar för varje år. Det är ju de som har lyssnat på den musiken då de var unga som lyssnar på den nu, förklarar han.⁷² Så länge folk minns så finns det lyssnare. Men är det omvän-

⁷² Fast egentligen finns förstås inget generationellt monopol på 30- och 40-talsmusik

da också sant – så länge folk lyssnar så minns de? Ingvar uttrycker det såhär:

Så småningom kommer det inte att finnas någon kvar som minns den här musiken – redan nu är de ganska gamla, de som har lyssnat på den här musiken när de var unga. Varje lyssnare har ju haft minnen, någon schlager som man sätter ihop med något minne: den och den låten, då gjorde jag det och det. De minns sin ungdoms musik.

Så länge folk lyssnar minns de – om man får tro inköpare från vårdinrättningar i alla fall. Här tycks det nämligen vara som Ingvar säger: ”vi säljer numera mediciner”. Sjukhem, servicehus och äldreboenden köper in kassetterna för patienters parallella underhållning och minnesträning. Utan att själv ha arbetat för det, genom att personer inom vården hört talas om Svenska Favoriter och sedan vänt sig till honom för att beställa ”väskor” (istället för en stående prenumeration beställer man en ”kassettväska” som innehåller tio kassetter), så har Svenska Favoriter kommit att utvecklas från ett medialt och kommersiellt projekt till en producent av minnesframkallande hjälpmedel. Även här återkommer alltså länken musik-minne och musik-plats, som vi känner igen från *Seniorchansen* och *PRO-Pensionären*. Och liksom i *PRO-Pensionären* instrumentaliseras denna länk – där i form av talet om terapi, minnesbroms och motorikträning, här genom att konkret föras in i behandling. Det är således inte bara musik som instrumentaliseras – görs till ett redskap – utan också det minne den ska väcka. Svenska Favoriter har då också fullbordat en resa från att vara ett alternativt medium där en alternativ akustisk värld erbjuds, till att ingå i forandet av institutionsmiljöers minnesarbete. Vid den resans slut hamnar också kassetternas speciella tidrum i ett nytt ljus: i institutionsmiljön är det inte längre självklart att mottagaren kan bestämma över musiken, och tidrummet blir så en del av minnesarbetet.

för dem som var unga då. I Stockholm fanns under det sena 1990-talet unga människor som vallfärdade till Yngve Stoor-muséet i Dalarna och DJ:s som helst spelade stenkakor med svensk femtiotalsexotica, och på Internet startade unga människor hemsidor på temat pilsnerfilm. Men för Svenska Favoriter är den publiken antagligen svårnådd.

Platser och lokaliseringar

Redan uppe vid Sofia kyrka kan man höra en högtalarröst, som blir starkare när vi närmar oss Vitabergsparkens scen denna försommarmkväll 1997. På väg upp mot scenen går jag förbi två stånd – ett med ett DN-parasoll och information om DN, det andra med propaganda för Stockholm som värd för de olympiska spelen 2004, i form av broschyrer och dekaler. Uppenbarligen finns ekonomiska och politiska intressen kring den *Vår-final* arrangerad av PRO som jag just ska bevittna.⁷³ Det är en fin försommarmkväll, fåglarna sjunger och grönskan är intensiv och tät. I amfiteatern är det fullt med folk, så fullt att vissa tvingas stå genom hela föreställningen. Seniorartisten Berith Bohm berättar efteråt att de ”vana” folkräkarna gissar på runt 3 000 personer. På en grön provisorisk scen i trä står Ellen C. Bergquist, ordförande i PRO Stockholm, och avslutar ett tal om dem som har det svårt i samhället, att vi inte får glömma dem då vi väljer att satsa på os. Bakom henne finns i scenens högra hörn musikerna, en orkester med elpiano, kontrabas, trummor, dragspel och fiol. Bakom scenens vänstra ände står en grön byggfutt som används som scenloge. På den sida av futten som vetter mot scenen hänger vita plastaffischer med stora blå PRO-logotyper. Bergquist avslutar sitt anförande och lämnar så över till Berith Bohm.

Berith Bohm var vid 1990-talet en av de mest flitigt använda artisterna i olika seniorevenemang, vid sidan av artister som Annalisa Ericson, Sickan Carlsson, Bosse Larsson och Sonja Stjernquist. Under 1970-talet genomgick hon en operation som gjorde att hon var tvungen att lämna den operett- och revykarriär hon haft sedan 1950-talets andra hälft. Repertoaren byttes ut mot visor som gick att sjunga i ett lägre röstläge. Scenerna ändrade också karaktär, från teatrar i Göteborg, Helsingfors, Wien och Köpenhamn kom hon alltmer att uppträda på servicehus, äldreboenden och långvård. Denna karriärsväg tycks flera artister ha vandrat. Så beskriver Jonas Sima i sin bok om Snoddas hur denne redan i slutet av 1960-talet, bara ett decennium efter att hans karriär var som intensivast, började turnera på samma slags scener som Berith Bohm (Sima

⁷³ Sture Alm, PRO-representant i stadsfullmäktige och underhållningsarrangör, berättade i en intervju i juni 1996 att äldre människors intresse för olympiaden var mycket svalt, varför det bildats en grupp av politiker, artister och kändisar som gjorde vad de kunde för att sälja idén till pensionärerna.

1996:255). Under 1950-talet hade Snoddas lyckats förena snart sagt alla generationer i en ofta vemodig och nostalgisk musikstil, där artistens persona, text och musik talade enkelhetens språk (jfr Strand 1999). När rocken kom i slutet av 1950-talet åldrades snabbt Snoddas musik, varför han snart fick följa den trogna äldre publiken till deras arenor. Karin Wahlström beskriver i en text om pensionärsresebyrån Seniorresor hur de riktar sig till äldre människor med hjälp av bland annat "nostalgi", vilket inkluderar kryssningar och evenemang med "seniorhjältar" som Jarl Kulle och Bengt Haslum (Wahlström 1998:60). Berith Bohm, liksom Annalisa Ericson, Sickan Carlsson och kanske också Snoddas under 1970-talet, kan ses som sådana "seniorhjältar", artister som skapat sig en andra karriär för en pensionärspublik efter den första karriärens slut.

Efter att ha presenterat kvällens orkester drar Bohm igång med "Stockholm väntar på dig", Thore Skogmans hyllningslåt till Stockholms oskandidatur. Det är en glad, hurtig låt med ett melodiskt centrum kring två uppåtgående rörelser stor ters-kvart-kvint och grundton-sekunder stor ters. Låten påminner bitvis om George Gershwins "I got plenty o' nuttin" från *Porgy and Bess*. Texten fungerar som ett vykort, som skall rymma så mycket av "det typiska" för Stockholm som möjligt: Gamla Stan, Söder, vattnet, och naturligtvis Slottet, "där en oss alla kär dam bor". När låten är slut går man direkt över till nästa, en utveckling av det rojalistiska temat med refrängen "Silvia, lady Silvia", som porträtteras i termer av charm och hennes roll som Sveriges "representant". I den ytterkant av publiken där jag befinner mig strömmar det fortfarande till folk, och runtomkring är det många som hälsar glatt igenkännande på varandra. En klar majoritet är pensionärer, men här finns också medelålders personer i sällskap med äldre, kanske deras föräldrar, och kvinnor med tonårsbarn. I det tredje numret blir det vals, en romantisk minnesfylld promenad genom Gamla Stan, och efter en stund uppmanar Bohm publiken att sjunga med: "Gamla Stad ... Lalalala".

Först efter valsen blir det tid för Bohm att prata, och det visar sig att mycket är skrivet på vers, av Thore Skogman får jag senare veta. Hon använder ett "södersnack" som framstår som närmast karikatyriskt. Denna teatraliska tolkning av en sociolekt som ofta har fått representera gemenskap, arbetarklass och den enkla människans klokskap, förlägger Stockholms "personlighet" till arbetarklassens Södermalm, medan vi tidigare fått möta dess "yta" – slott, kungligheter och det historiska Stockholm

(jfr Engman 1999:35–36). Pratet mellan sångnumren handlar om fotbollslegenderna Nacka Skoglund och Svenne Berka, om folkkära underhållningsgruppen "Vårat Gäng" och flera andra i en exposé kring frågan "Kommer ni ihåg dem?". Med referenserna till personerna och platserna, och imitationen av "södersnack", tonar en Söders "guldålder" fram.

"Vi tar väl 'Vårat Gäng?'" frågar så Bohm publiken och det blir en "klassiker" i jazzigt snabb 2/4-takt i tonika-dominantpendling där publiken vid anmodan sjunger med i refrängerna. Och så en kraftig applåd. Hon fortsätter sitt mellansnack på vers, allt genomfört utan att en enda gång staka sig. "Söder utan konkurrens, är höjdar'n i sta'n" leder vidare till ett fortsatt grävande i Stockholmsskildringar – "Södermalm – bästa delen i sta'n", "Sakta gå hem genom sta'n" (Monica Zetterlunds hit), "Gustaf Lindströms visa" och många fler. Genom resten av programmet är Bohm mer av konferencier, och presenterar artister som Bert-Åke Varg (som berättar grova buskishistorier), Kerstin Melin (sjunger bl.a. "Sång i folkton" iförd folkdräkt), Eva Bysing (som berättar roliga historier och sjunger några korta bitar) och Ulla Sallert ("Ingrid Dardels polska" och "Vår bästa tid är nu" med Berith som avslutning).

Ett tydligt tema i de skiftande musikaliska sammanhang som presenterats i kapitlet är den instrumentaliserande hållning som visar sig i likställande av musik eller underhållning och åtgärder mot sjukdom, passivitet och ensamhet. Ett annat är de återkommande reflektioner kring representation eller rätten till synlighet och exponering i de medier som jag mött. Till dessa två vill jag nu foga *minne* – det återkommande hänvisande till det förflutna som strukturerar de flesta sammanhang – från enskilda musikers och distributörers annonsering i *PRO-Pensionären* till evenemang som *Seniorchansen*. Detta hänvisande till det förflutna uppriktar ett antal förståelsehorisonter för evenemangen och medierna. Avslutningsvis vill jag diskutera dessa förflutenheter i termer av lokaliseringar.

I evenemang som vårfinalen i Vitabergsparken och *Seniorchansen* är det påtagligt hur platsens historia används både för att hämta symbolisk kraft och för att skapa kontakt med svunna tider. Arjun Appadurai vill istället för lokalitet eller platslighet – plats som *qualité* – tala om produktion av platslighet. Han introducerar begreppet *lokalitetstekniker*, för att beskriva de tekniker i allt från konkret arkitektur till talet om lokalitet, som etablerar platskvalité (Appadurai 1996:179–180). En möj-

lighet är att tala om denna kontinuerliga produktion av platslighet som *lokalisering*, med betoning på lokalitet som process (Hyltén-Cavallius 2002:50). I en liknande riktning resonerar också etnologen Lotten Gustafsson kring Visby och i förlängningen Gotland som en plats för medeltid, där historien av tidsförankrande tillskrivanden producerat en medeltida kvalité hos platsen (Gustafsson 2002:65). I de evenemang som här beskrivits lyfter valet av plats, och platslighet, i samspel med de sånger och samtal som emanerar från scenerna, fram vissa tidsliga tolkningsramar på bekostnad av andra. Här "lokaliseras" i och kring musik platsen med bestämda förtecken, och kontakt upprättas mellan platsen här-nu och platsen här-då.⁷⁴

Valet av plats är förstås inte godtyckligt i något av fallen. I både Vårfinalen i Vitabergsparken och Seniorchansfinalen på Sollidenscenen rör det sig om platser som i förfluten tid kontinuerligt tillskrivits folklighet. Den moderna allsångsrörelsen, som tar sin början på Sollidenscenen, tillhör de verkligt breda populärkulturella formerna under det sena 1900-talet. Och Vitabergsparken utgjorde under flera år scenen för den folkäre Carl-Antons tv-sända underhållning. Men utöver dessa underförstådda historiska betydelser, anknyts i evenemangen också explicit till utvalda aspekter av platsernas historia. Berith Bohm återkallar Söders fotbollsligheter, Margith Nordansky återvänder till samma scen efter fyrtio år. Som i all lokalisering är det frågan om ett urval bland den mångfald innebörder en plats har givits under årens lopp. Jonas Engman beskriver i sin avhandling hur första maj-demonstrationerna i Stockholm använde sig av de historiska innebörder hos platser som kunde länkas till just socialdemokratis och arbetarrörelsens historia (Engman 1999:134f). En kvinnlig deltagare i hyllningen av Palme och Branting kunde peka ut hur de befann sig "mitt i ett socialdemokratiskt centrum", med partikansli, Norra Bantorget, Palmes grav och så vidare i olika väderstreck. Här kunde man knyta samman partiets tidigaste historia med Palmes gärning och viktiga personer med den egna levnadshistorien. På samma sätt fungerar lokaliseringarna av Sollidenscenen och Vitabergsparken som skapande en specifik historieskrivning för alla som samlats på evenemangen.

⁷⁴ Strikt taget kan man förstås diskutera om man överhuvudtaget kan tala om platsen "här-då" utifrån ett processuellt perspektiv på plats, alltså om inte alla svunna platser måste förstås som "där-då"?

Men den historiska förståelsehorisont som målas upp i evenemangen utgörs också av en betydligt mer diffus plats. I Seniorchansen talas det om inte bara om Skansen utan också om Stockholm, Sverige och Finland under 1930-talet och beredskapsåren. Vitabergsparken inramas också av svunna tiders Söder och Stockholm. Och framförallt återkallas den *gemensamma plats* som i dessa fall framförallt massmedier men också massproducerade vardagsföremål inrett, för att tala med Svetlana Boym (Boym 1994). Dessa urval av innebörder formar både Sollidenscenen och Vitabergsparken, men också de mer abstrakta platser som antyds i evenemangen, till ganska säregna platser. Det är inte klassmotsättningarnas högkapitalism eller kommunistinterneringarnas beredskapsår som målas upp, inte heller swingens 1940-tal eller 1950-talets rock 'n roll. Tvärtom är den musikaliska platsen påfallande homogen i dess funktionsharmoniska rundgångar och i dess raka och återhållsamma rytmer.

Ser man till närvarande kroppar – seniorhjältars och tävlandes – så tycks också de fungera som platser, som redan i sin blotta fysiska närvaro skänker symbolisk styrka åt evenemanget och överbryggar tidsliga avstånd till ett gemensamt förflutet. Det här är en aspekt av performans eller framföranden som Goffman kallar *fronter*, den del av en individs framförande som fungerar på ett någorlunda generellt och stabilt sätt i definitionen av situationen för dem som iakttar framförandet (Goffman 1959:22ff). Till fronterna hör *setting*, de oftast geografiskt fasta miljöer, möblemang osv., som måste till för att framförandet skall bli möjligt, och *personlig front*, de specifika expressiva redskap (allt från statusinsignier till gestik och mimik) som särskiljer och som publiken sätter i samband med framföraren. Som undantag till geografiskt fasta settings nämner Goffman kungliga processioner där "miljön" följer och skyddar framföraren. Kanske är det då som ett mellanting mellan setting och personlig front man får tänka kring den fysiska kroppens platslighet. För artisten på scenen har den fysiska uppenbarelsen och den personliga repertoaren av rörelse, röst och mimik smält samman till ett slags levande symbol. Här blir framförarens personliga front ett slags geografiskt rörlig setting, framförandet blir dess egen scen (jfr Lönnroth 1977).

Men vi rör oss inte bara med platser som är fysiskt närvarande. En annan återkommande referenspunkt är "Sverige" och det "svenska", Sveriges platslighet. Men frågan är om Sverige i detta fallet bäst förstås som en plats eller om det snarare bör tolkas som en tid. I *Svenska Favoriter*

är det tidsliga hänvisandet bakåt centralt i själva innehållet. Som grundaren påpekar så är det personer som *minns* musiken som han riktar sig till. Från 1920-talet, där gränsen sätts för det musikaliska minnet hos personer som ”knappt kan stå på benen”, fram till 1960 års upphovsman-narättsgräns, plockas musik som spridits i svenska massmedier. Det musikaliska innehållet blir ett tidsligt snitt i den lokaliseringsprocess som utgör Sveriges klingande platslighet. Vad innebär då sådana här snitt i historien? I teorier om narrativitet och berättande brukar sägas att varje ingång i en berättelse, varje snitt som görs i ett händelseförlopp, utgör ett vägval, ett perspektiv eller en angreppsvinkel på det som skall förmedlas (jfr Young 1987:viii). Man kan således förvänta sig att den tid som väljs ut kan förstås på flera nivåer än bara som en anpassning till en publiks ålder och till lagstiftning. Den kronologiska ingången görs i en tid då den svenska schlagern får sitt genombrott, men då också jazzen börjar figurera som en resonansbotten i en alltmer internationell populärmusik (jfr Fornäs 2004). Utträdet placeras alldeles intill rockmusikens genombrott i Sverige, och det är väl värt att notera att inte ens de ibland ganska ”snälla” svenska rocksångarna från det sena 1950-talet inkluderas (jfr Brolinson & Larsen 1984:62f). Detta urval musik ger en nyckel till hur man kan förstå ”Sverige” i det här sammanhanget. De exotiska inslagen innehåller starka och tydliga könsmissiga och etniska stereotyper, och laborerar med lika enkeltydiga musikaliska ”färgningar” som skulle kunna liknas vid nyckelsymboler – den glissandi- och vibratomättade violinen gestaltar ”zigenaren”, den portamentofyllda slide-gitarren gestaltar ”söderhavet” (jfr Ortner 1973:1339f). Vid sidan av låtar som handlar om röda stugor, midsommarfirande och landsvägar framstår de exotiska inslagen som främmande kontraster som bara ännu tydligare framhäver konturerna av det hemtama. Tillsammans upprättar de ordning. Den ordnade platsen Sverige är inte av nuet, utan är förfluten. Om dessa ”svenska” favoriter är utkonkurrerade från etermedierna, som Ingvar Knutsson menar i sin variant av representationskampen, så måste det innebära att den plats de gestaltar inte bara är svunnen utan ur det perspektivet också belägen i vår tids offentlighets utmarker. I utgångspunkten för *Svenska favoriter* är Sverige med andra ord ett *där-och-då*.

Tidigare hävdades att svenskhet kan förstås som en retorisk marginalitet med anspråk på centrum, eller ett ”spelrum”. Men utöver det retoriska och explicita kommenterandet av en sådan svenskhets marginalisering

fanns också Sverige och svenskhet med som en mycket mer konsekvent inramning eller till och med grundförutsättning i olika medier och evenemang. I Seniorchansen turnerade först tävlingen runt genom landet för att i slutfinalen ta plats på den mark, där Arthur Hazelius en gång valde att komprimera hela Sveriges fauna och folkkultur. Men ibland är Sverige också mer uttalat en del av konceptet – kassettsamlingen *Svenska Favoriter* pryds av bilder, färger och en titel som signalerar svenskhet, liksom en CD-skiva utgiven av PRO fick namnet *Svenska Favoriter* och färgsattes i gult och blått. I PRO-Pensionären förekom flera annonser för svensk eller ”fosterländsk” musik. Hela det gemensamma projektet – för pensionärer, gamla och generationskamrater – framstår som *etnifierat*, som formulerat med en etnisk ”svensk” särprägel, men en som kanske inte i första hand kontrasteras mot någon annan etnicitet utan mot dagens samhälle (jfr Ronström 1994). Pensionärskapet i de musikaliska sammanhang som beskrivits i detta kapitel formuleras dels som svenskt, dels som svenskt med tydliga tidsliga avgränsningar – mot dunka-dunka och modern ungdomsmusik bland annat. En sådan tidsligt utmejslad etnicitet diskuteras i studiens avslutande kapitel i termer av *kronocitet*. Betraktat som kronocitet framträder också sidor i pensionärskap som förenar det med andra typer av kulturella särskiljanden, inte minst att kronocitet i likhet med etnicitet kan användas för att homogenisera eller undertrycka interna skillnader genom att förstärka externa.

Som tidigare påpekats så fyller nämligen både det mer subtila och det mer uttalade åberopandet av svenskhet inte bara funktionen av att skapa ”osvenska” förflutenheter, utan homogeniserar också en mängd olika erfarenheter under svenskhetens paraply (jfr Ehn, Frykman & Löfgren 1993). Här utsorteras inte bara erfarenheter från andra bakgrunder, utan undertrycks också avvikande erfarenheter av ”Sverige”. Också det institutionernas minnesarbete som beskrivs i nästa kapitel gestaltar ett förflutet Sverige som är homogent och fritt från motsättningar och förtryck. Detta kan förstås på tre delvis överlappande sätt. En förutsättning som jag kommer att återkomma till är det nationellas plats i konstruktioner av förflutenhet. Minnet måste alltid lokaliseras, förankras i platser, och när det handlar om att samla pensionärer från hela Sverige utgör nationen den enda delade förflutna plats man kan åberopa. Här följer man samma princip som i hänvisandet till en minsta gemensam nämnare i populärmusik – vad är det alla kan förväntas haft tillgång till? Och

precis som denna minsta gemensamma nämnare är nationen den enda referensram som många potentiellt *kan* känna sig inneslutna i, utan att för den skull egentligen veta om andras upplevelser av det nationella på någon punkt överensstämmer med den egna (jfr Andersson 1991). Jag understryker ”kan” för att nationen som referensram också strategiskt kan fungera som ett instrument för att tysta ner andra perspektiv på det förflutna (i likhet med idén om ”folkhemmet”). Om det nationella framhävs, så kan samtidigt klass-, köns- eller andra perspektiv skymmas. En andra tolkning är alltså att nationen som referensram gör det möjligt att skapa en betydligt mer samförstådd förflutenhet än till exempel klass som referensram hade tillåtit, ungefär såsom mellankrigstidens övergång från ”klasskamp” till ”folkhemmet” i socialdemokratisk retorik etablerade en bredare nationell bas för samförstånd (Engman 1999:76–77, Nilsson 1996:82f). Om minne alltid måste lokaliseras finns här också en tredje tolkningsmöjlighet: att minne med nödvändighet *alltid* innehåller en sådan här etnisk dimension. Det vill säga, varje förflutenhetsbygge måste avslutas och avgränsas i tid och rum, måste framställas som särskilt från andra och andras minnen, för att bli berättarbart. Minne kommer med andra ord alltid att formuleras som en motsats till någonting annat, någonting närvarande. På så vis kan också den nationella platsen förstås som en ofrånkomlig följd av projektet att skapa ett gemensamt pensionärsförflutet, att kronociteten uppstår ur strävan att formulera ett särskiljande och gemensamt förr.

Detta kapitel har beskrivit några kommersiella och föreningsrelaterade sammanhang där ett musikaliskt pensionärskap formas. Tre teman har diskuterats. Dels en *instrumentaliserande* hållning till musik, som framförallt framgick av tidningen *PRO-Pensionären*. En sådan hållning beskriver musik och dans i första hand som åldersbromsar, terapi och motorikträning, och först i andra hand som expressiva aktiviteter med ett värde i sig. Dels forandet av ett gemensamt generationellt *minne*, där valet av platser och explicita återkopplingar till tidigare framföranden utgör retoriskt verksamma konstruktioner. Dels etablerandet av en gemensam nationell *plats* med lika starka tidsliga som platsliga förtecken: ett Sverige där-och-då, i samtidens mediala marginal. En sådan upplevd marginalitet kan också utgöra ett spelrum, ett utrymme som taktiskt används i anspråk på centrum. Ur denna position formas en pensionärska-pets kronocitet, en både nationell och tidsbestämd särart. Här blir både

2. PENSIONÄRSMUSIKENS PLATSER

exotiserande schlagermusik från 1930-, 40- och 50-talen, och det återkommande refererandet till Sverige och svenskhet inslag där musikalisk särprägel är grundläggande. "Gammal god underhållning" hamnar i opposition mot såväl sentida som internationell dunka-dunka, fortlevandes i alternativa media utanför etern.

I nästa kapitel vänds blicken mot några musikaliska sammanhang i äldreomsorgen och sjukvården. Som kommer att framgå så är den instrumentaliserande hållningen snarast ännu tydligare i miljöer där just effektivitet och funktionalitet tillhör de viktigaste bedömningskriterierna, medan representationstanken, på grund av att det här mer sällan är de äldre som själva beslutar över de musikaliska inredningarna, figurerar i form av diskussioner om vad som kan utgöra gemensamma musikaliska nämnare. Här kommer också diskussionen kring plats och platslighet att fördjupas genom att det i vårdsammanhang ofta är frågan om platser som kännetecknas av asymmetriska relationer mellan olika användare och mellan användare och institutionella ägare.

3. Institutionsmusik och minnesteater

Vårdens institutioner låter, i likhet med de flesta rum vi rör oss i. I allrummet sitter några och läser i sina rullstolar, någon sitter och tittar ut genom fönstret, ytterligare någon rullar förbi på väg någon annanstans. Någonstans står en radio på med regionala program i P4. Dämpade röster eller bara ljudet av luftkonditioneringens brusande och rullstolens slitna gummi-hjul som liksom klibbar fast när de rullar mot linoleummattan. Någon som har ont och stönar, en sköterska som kommer gående och med pedagogisk ton frågar hur det är fatt. Ljuden av personalens snabba steg i foträtta arbetsandaler med korksula. En ringklocka någonstans. Personalens lågmälda samtal sinsemellan när det handlar om något som inte alltför många ska höra. Slamret med tallrikar i serveringen dit alla som kan har tagit sig för att äta köttbullar med potatismos, gräddsås och lingon. Och så släktbesöket, prasslet av papper när blommorna plockas fram, ett barn mitt i allt som förtjust ropar till och med snabba steg med platta gummisulor som smäller mot golvet springer fram mot ribbstolen eller barren i gymnastikhörnan. Tystnaden och fågeln utanför fönstret när dörren till rummet sakta slutits bakom sköterskan. Det finns faktiskt inte så många tysta miljöer, ibland tänker vi bara inte på ljuden som omger oss. Det är i dessa akustiska rum som institutionsmusiken träder fram.

I vård och omsorg produceras och distribueras institutionsmusik⁷⁵ – musik som genomgår olika offentliga granskningar och urval för att anpassas till institutionens miljö och dess omhändertagna. Men samspelet mellan servicehus, äldreboenden och seniorartister, pensionsföreningar och kommersiella aktörer är ofta intensivt och komplicerat. Pensio-

⁷⁵ Uttrycket är inspirerat av Yvonne Hirdmans studie av framväxten av ”institutionskost” kring sekelskiftet 1900 (Hirdman 1983 efter C. Hyltén-Cavallius 1999:79–81).

närskap formas musikaliskt under olika omständigheter. Med bakgrund i förra kapitlets fokus på entreprenörer, organisationer och artister, skisseras i det följande de villkor som de offentliga institutionerna⁷⁶ agerar under och själva formar musik i. Institutionsmusiken utgör därmed en väg till att förstå samspelet mellan offentliga institutioner och äldre människor i formandet av pensionärskap.

Detta kapitel undersöker hur sociala och medicinska institutioner som hanterar gamla som kollektiv – här syftande på fritidscentra, vårdhem, servicehus och äldreboende – riktar musik till gamla men också upplåter institutionsutrymmen åt musikaliska evenemang i andra organisationers regi.⁷⁷ Förutom att, som det påpekades i inledningen, äldre och pensionärer formas som två utbytbara benämningar i många sammanhang, blir institutionernas musikaliska formande av de äldre också relevant här för att de är intimt sammanlänkade med aktörer, entreprenörer och föreningar som dem som beskrevs i föregående kapitel. Här kommer jag dels att undersöka hur centrala analytiska temata från förra kapitlet – instrumentalisering, representation och plats – kan användas för att förstå dessa institutionella miljöer, som på flera sätt skiljer sig från förra kapitlets, men också uppvisar påfallande likheter. Först beskrivs dans- och musikevenemang som anordnas på ett *fritidscenter* i Stockholm, de generer och de gemensamma melodier som framställs där. Därpå visas hur Stockholms Läns Landstings *Kultur i vården*-programs urvalsprocesser gallrar fram de kvalitetssäkrade artister som ofta anlitas på fritidscentret. Kring ett turnerande *närradioprogram* förs resonemanget om urval vidare: också här finns ett slutet musikaliskt rum att välja ur för boende och personal, en slutenhet som också återspeglas i det retoriska tilltalet till de boende. Att äldre framförallt bemöts som förflutenhetsmänniskor återkommer också i *demensdagvårdens* arbete med att upprätta en virtuell minnesteater kring sina "gäster", en teater där musiken kan liknas vid en aktiv kuliss eller scenografi. Till sist vänds blicken mot bok- och

⁷⁶ Ordet "institution" avser i enlighet med en vardagsspråklig innebörd "en samhälls- inrättning för viss typ av tjänster eller uppdrag vanl. om avgränsad del av större organisation el. system, som förfogar över egna lokaler" (*Nationalencyklopedin*, elektronisk källa, sökord "institution").

⁷⁷ Jfr Antmans påpekande att servicehusen, även om de inte brukar räknas till institutionsboendet, "kommit att utvecklas till en form av institutionsliknande kategoribostäder" (Antman 1996, elektronisk källa).

kassettutgåvor med musik, bilder och berättelser från det förgångna, att användas i sjukvårdens arbete med gamla. Genom dessa skiftande sammanhang löper minne och tillbakablickande som en röd tråd. Vilka skapar och reproducerar detta minne, på vilka premisser sker det, varför arrangeras minnet och för vems skull? Mitt huvudsakliga antagande är att det i och kring vård och omsorg skapas möjligheter och begränsningar för pensionärskapets musikaliska gestaltande. Vårdinstitutioner är förutom att läka och vårda också involverade i den offentliga produktionen av normal ålderdom, och där ingår de med kulturutbudet i produktion och spridning av normerande "vanlig" konst, musik och dans, eller som det heter i *Minnesboken* som vi skall stifta bekantskap med i kapitlet – "vad vanligt folk minns" (Rajala 1991:5).

Servicehuset som musikalisk mötesplats

Om man vill kan man i Stockholm gå på pensionärsdans i princip varje vardag. Guldringens danser på Uven är de bästa, säger mannen bredvid mig, en fredagseftermiddag i mitten av maj 1997. Uven fann jag i evenemangskalendern i Dagens Nyheters bilaga På Stan, under rubriken "Musik" och underrubriken "Dansmusik". Uven Fritidscenter ligger på första våningen i Uven Servicehus i Stockholm, men det är olika huvudmän bakom de två så lika namnen. På fredagar hyr föreningen Guldringen en stor lokal av Fritidscentret och hyr in band som spelar dansmusik. Den eftermiddag som jag var där spelade Golvdraget, ett tvåmannaband med midikopplat dragspel, gitarr och synthtrummor.⁷⁸ Midin producerar ett syntetiskt basackompanjemang. Scenen upptar ena kortväggen i lokalen. Som inramning hänger ett grönt draperi med breda vita och röda ränder i. Fonden är grön med blommönster i guld.

Jag pratar vidare med mannen intill. Han har gått här i många år, och vill minnas att de anordnat danser här sedan mitten av sjuttioalet. Förutom Uven, berättar han, finns det danser på "Kvarnen" – ett ställe vid Kungsgatan – och "Vintertullen". Men det här är sent på säsongen, så de flesta ställena har redan slutat. Det här är den sista dansen på Uven den här våren. Senare just den här eftermiddagen skall det bli dans på Medborgarhuset. Mannen skall vidare dit. Den här dansen slutar tre och den

⁷⁸ FD 1997-05-16.

andra börjar fem, så nog hinner man. Tydligt är att entusiasterna kan dansa inte bara varje dag utan ibland också flera gånger per dag.

Dans

”Sjunga om kärlek och kramar vid sjuttio!” Det rädde delade meningar om bandets kvalitéer. Först hade jag fått höra av min granne under dansen att de spelade för snabbt. Vid fiket i pausen, talade jag med en dam som tyckte att tempot var bra, eftersom det inte går att dansa när tempot blir för lågt. ”Men bandet vill göra oss sentimentala”, fortsatte hon, ”och sjunga om kärlek och kramar vid sjuttio. Nej, det är inte så bra.” Däremot är lyckan att dansa en pariserpolka – ”det måste du lära dig någon gång”!

För mig som växte upp med en dansrepertoar bestående av disco-dansen ”bump”, förenklad bugg, vad vi kallade stomp och så foxtrot förstås, är antalet danser enormt. Före låtarna annonserar bandet vad som skall komma härnäst: ”nu blir det en hambo”, ”och nu tänkte vi spela en modern vals” eller ”en schottis”. Totalt lyckas jag räkna till minst ett tiotal olika danser, vissa med snabba snurrar och inte helt okomplicerade turer. När jag blir uppjuden under några av de tre-låtarssjok av ”damernas” som bandet utlyser, blir jag förd av damerna. En av mina danspartners brukade förr gå på Göta Källare, ett dansställe vid Medborgarplatsen med en mer medelålders publik, men har på senare tid gått över till Uven.

Uppe på dansgolvet är det varmt och kvavt. Först tänker jag att det måste vara otillräcklig luftkonditionering för en så här liten lokal med så mycket folk. Men om man bortser från det kalla ljuset från takarmaturernas ljusrör, så är värme och kvalmighet antagligen komponenter i det jag själv brukar uppleva som intensitet eller stämning på danser, klubbar och konserter. Belysningen är förstås viktig när många dansare kan förväntas ha nedsatt syn, men markerar också vilka ramar vi rör oss i: borta snarare än hemma, funktionellt snarare än mysigt. Men visst är det hög stämning. Här bjuds det upp hela tiden, kanske främst när det är ”damernas” under tre låtar. Men det är också ett stilistiskt uppvisande i likheter och olikheter: formerna, eller genrerna, är de samma – alla dansar vals till en vals – men alla gör det olika (jfr Nilsson 1998:37f). Och ju bättre man gör det, desto mer anspråk kan man göra på utrymme och uppmärksamhet på sig och sin partner. Dansen består av lika delar kore-

ografi, synkronisering och rörelsefrihet. Därför är det lika självklart att vi rör oss runt, runt i den virvlande massan, som att vi också stöter in i varandra, styr undan från kollisioner och för en stund upplever närheten mellan oss och de andra paren som oproblematiske.

I pausen serveras kaffe, mazariner och wienerbröd till överkomliga priser i kafeterian vägg i vägg. Stämningen är hög, folk sitter och pratar med alla de vänner man träffar. Flera av dem jag pratar med beskriver hur man får vänner genom danserna, men att man mestadels åker till och från danserna på egen hand. Man har dansvänner många år, men vartefter dör flera av dem. "Sjutton av dem som jag började gå hit och dansa med för åtta år sedan är döda nu", säger damen jag sitter och fikar med.

Efter runt tjugo minuter börjar folk lämna kafeterian igen. Inne i danslokalen är det dags för den stora lottdragningen. Vid ingången har det sålts lotter och nu skall vinnaren dras. Trots att Uven inte säljer starka drycker, och trots att en herre jag talat med föredrar detta stället framför Mosebacke just för att folk inte dricker och blir bråkiga, så vittnar vissa dofter i den varma luften om att folk inte bara druckit kaffe i pausen. Men det är ingen som är påtagligt berusad, vilket om inte annat hade visat sig i dansen.

Efter det avslutande danspasset pratar jag en stund med musikerna. Golvdraget spelar inte bara på pensionärsdanser, utan mestadels på allmänna danser och firmafester. Från början var de ett helt dansband, men under åren har medlemmar hoppat av och det är numera bara två kvar. Eftersom de spelar också för annan publik än pensionärer så frågar jag om de anpassar låtarna efter publikens ålder. Nej, det behövs inte, för hela denna stil av dansmusik domineras av medelålders och äldre. Ösigare och "mindre mossiga" låtar är inte heller något problem att spela, menar dragspelaren – "de som är pensionärer idag växte ju i princip upp med Elvis"!

För den som inte vill gå vidare till någon av de andra danserna finns det mycket annat att göra på Uven. I biblioteket, en filial till Stadsbiblioteket, finns en mängd titlar både bland böcker och bland skivor. Från Huvudbiblioteket kan man också beställa "Ur gamla gömmor", minnesväskor med föremål kring olika teman i "vanligt folks" liv. Bland skivorna finns allt möjligt, från Rod Stewart till Ernst Rolf och *Svenska Favoriter*. Bland böckerna hittar man boken *Efter 65 – tid att läsa: Kjell Wallström och Kerstin Werner ger förslag på 450 bra böcker i olika intresseområ-*

den eller *Mitt fantastiska sekel – 100 pensionärer berättar*. Annars bjuder också Uven på Filmvisning klockan 12 varje måndag med fri entré, med filmer från *Åsa-Nisse* och *Fram för lilla Märta* till *Copycat* eller *Apollo 13*. Onsdagar halv tre hålls föredrag på alla möjliga teman, från en läkare som talar om "Att åldras är att växa" till Klas Norgren som berättar om en fyradagarsresa i Småland. Vissa onsdagar är det Allsång med Uvenkören eller Musikringen istället för föredrag. Tisdagar klockan ett är det musik.

Musikcafé

Ett musikcafé som jag var med om på Uven inramades av en låt med temat "Stockholm, städernas stad".⁷⁹ Det var två äldre män, Gunnar (som när han spelar på danserna kallar sig "Hälsinge-Gunnar") och Olle, som en eftermiddag sent i maj spelade på Uven. I lokalen stod träbord med vita dukar utplacerade, och ovanpå dem en blomma och ett levande ljus. På två bord bakom de andra borden hade man ställt upp kaffetermosar och fat med olika sorters kakor och bullar. Här kunde man av fritidscentrets personal köpa kaffe och wienerbröd för 15 kronor och sedan ta med sig och njuta av till musiken. Musikcaféerna arrangeras av fritidscentret, inte av pensionärerna själva (som i Guldringens danser).

Att Gunnar och Olle är rutinerade musiker är tydligt. Gunnar håller en stadig dialog med publiken genom skämtsamma anspelningar kring alkohol och sex. De blandar med känslighet fartiga, ösiga låtar med lugnare och mer melankoliska, och rör sig vant mellan så speltekniskt skilda genrer som sjömansvalser, Paris-valser och Erik Franks jazziga "Novelty Accordion". Överhuvudtaget är repertoaren bred. Från inledningens jazz flyttar musikerna sig via Taube och fransk vals till melankolisk slow-fox och hurtig foxtrot, och vidare till tango, jazz och revynummer. Soundet är lätt och tunt, och samtidigt lite syntetiskt med den midibas som triggas av dragspelet. Men samtidigt som dragspelet lätt dansar fram genom jazzigare låtar, så ger det ett fylligt ljud åt sjömansvalserna. När Gunnar säger "Nu tar vi 'Röda Stugan'" brister publiken ut i ett "jaa", och sedan sjunger de som kan med. Pratet i lokalen, som pågår under låtarna, stannar helt av under "Stugan" – om man inte sjunger så sitter man och lyssnar. Detta är en låt som många känner igen!

⁷⁹ FD 1997-05-27.

Ludde, en bekant profil i kretsen kring Uven, går mot slutet av föreställningen upp och sjunger några låtar, däribland en som han gjort själv. Om rösten inte håller rakt igenom, så visar Ludde upp väl inövade showrörelser, framförallt under den låt i marschtakt som han själv har gjort. Sedan frågar Ludde: ”Ska vi sjunga den där som en av de främsta i världen har sjungit?” och det blir dags för Elvislåten ”Love me tender” – på svenska. Luddes show avslutas med en egen text till ”Månen, lärkan och rosen” (orig. ”I see the moon”: Willson, Meredith):

Sjungen nu alla, sjungen i kör
 sjungen så hela Stockholm det hör
 sjungen för Uven vår kära vän
 slösa med hyllningen!

Kring musikcaféerna och danserna som anordnas på servicehuset Uven och många liknande platser uppstår färdvägar genom staden, gemensamma rutter i den urbana miljön. Stadens hus, alldagliga portar som den in till de gulmålade betongväggarna i Uvens entréplan, eller bakgator som de kring Mariahissens pensionärscenter (Tidemalm 1995), får innebörder för dess besökare. Inte bara Uven utan också vägarna till danserna blir sammanstrålningar, korsningar, där man ses, fredag efter fredag på väg till Guldringens danser (jfr Sjöholm 2003). Men Uven är också ett centrum för många andra aktiviteter. Här huserar körer, seniordanslag, ett bibliotek som tillhandahåller handböcker i hur man kan framleva sin ålderdom, och läsning, minneslådor, skivor och kassetter som efterfrågas av och anses passa den äldre besökarkrets som kommer till denna filial av Stadsbiblioteket. Fritidscentret, som i sig självt är en komplex mötesplats för pensionärsföreningar, institutioner och enskilda initiativtagare, utgör ett nav kring vilket människor tillsammans kan etablera sammansatta vävar av estetiska aktiviteter. Uven utgör en skärningspunkt för såväl konkreta färdvägar i rummet som estetiska och sociala färdvägar som centrets nyttjare tillsammans beträder. Delandet av sådana rutter med andra kan vara en nyckel till förståelsen av verksamheter som danser och musikcaféer.

Ruth Finnegan utvecklar i sin bok om musikalivet i ett brittiskt industrisamhälle metaforen ”stigar”, delvis utifrån hennes egna tidigare försök att formulera lokalt musicerande i etablerade termer som Howard Beckers ”världar” eller ”gemenskaper” (Becker 1983, Finnegan 1989:188f).

I motsats till dessa begrepp, som leder tankarna till avgränsade system, heltidsengagemang, fixerade positioner eller totala relationer menar Finnegan att "stigar" uttrycker mer av mångsidigheten, deltidskaraktären och rörligheten i stadens musikskapande. Den musikaliska geografin är hos Finnegan oavslutad, oavgränsad, och består av ett konstant utforskande av nya stigar, röjning av gamla igenvuxna, och nya som grenar av från huvudspåren. Med "stigar" betonas också den samtida kontinuitet och förändring som är själva kärnan i det lokala musicerandet: "De här lokala musikaliska stigarna var etablerade, redan beträdda och till större delen permanenta vägar som många människor hade tagit och tog i sällskap med andra. Förvisso var inga permanenta i bemärkelsen oföränderliga, inte heller kunde de överleva utan människors beträdande och eviga omformande av dem..." (Finnegan 1989:306, min övers.).

En mångfald av sådana stigar knyts samman i fritidscentrets lokaler. Samtidigt som de upptrampats av egna och många föregångares fötter – på dansgolv, i allsång eller i radioprogram för seniorer – är de också stadda i konstant förändring (jfr Nilsson 1998). Varje ny dansare tillför sina steg och varje försvinnande dansare lämnar tomrum för andra att inta.⁸⁰ Samtidigt som formerna är "gamla" och beprövade och står i ständigt dialog med publikens och artisternas förflutna, är de också "nya" i sin åldersavgränsning, i det tidsliga tillbakablickandet, i de regissörer som iscensätter dem.

När Uven fritidscenter söker artister till musikcaféerna använder de en katalog som heter "Kultur i Värden" som uppdateras och utkommer varje år. Gunnar och Olle, som inte tillhör Kultur i Värden, utgör tillsammans med ett fåtal andra undantagen. Katalogen fungerar som en sammanställning av kvalitetsprövad musik för vårdinstitutioner. Ofta är katalogen, som i Uvens fall, den främsta källan för artisturval. Men hur fungerar då Kultur i Vårdens urvalsprocesser? Vilka söker sig till Kultur i Värden? Med vilka slags program? Vilka kriterier finns sedan med i utgallringen till katalogen?

Urval

Vid uttagningarna till landstingets "Kultur i värden"-verksamhet antydes redan i de bedömningsformulär som delades ut den instrumenta-

⁸⁰ Ronström (1997b:74) beskriver utbytbarhet som centralt i seniordans.

liserande hållning till musik som jag diskuterade i föregående kapitel. Urvalsprocessen skedde i flera led, och bland dem som satt med och bedömde artister var också engagemanget varierande. De program som artisterna deltog med visade också upp flera gemensamma drag, vilket talar för att också de valt ut och sållat bort för att passa landstingets krav. Hela verksamheten måste också förstås mot en större kontext där bland annat forskning används för att legitimera kulturutbud ungefär som man måste argumentera för ny apparatur eller personalökningar. En mer historiskt specifik kontext av diskussioner om rationalisering och entreprenadisering inom vården som pågick under 1990-talet utgör också en bakgrund mot vilken uttagningarna kan läsas. Dessa kontexter är med om att forma musik och socialt samspel i miljöer som den jag beskrev i föregående avsnitt.

Våren 1997 fick jag möjlighet att som publik vara med vid uttagningarna till landstingets kulturverksamhet Kultur i Vården. Kultur i Vården uppstod i Stockholms Läns Landsting under början av 1980-talet, och liknande verksamheter med kulturutbud på vårdinstitutioner existerar idag under rubriken kultur i vården på flera ställen runtom i landet. Under tre dagar i maj ordnades auditioner inför en publik sammansatt av vårdpersonal och terapeuter, samt en jury med ett antal mer och mindre kända skådespelare. Platsen var Medicinhistoriska museet i gamla Eugeniahemmets lokaler vid Karolinska Institutet i Solna. På morgonen när alla anlände fick vi i handen en lista där man skulle fylla i alla tävlandes namn. På den skulle framförandena bedömas på skalan *utmärkt – bra – mindre bra – ej lämplig*. De aspekter man skulle se främst till var *kvalitet/innehåll, utstrålning, diktion, röst, framförande, musikalisk bedömning* och sist *kommentar/bedömning* följt av två blanka rader på vilka man kunde utveckla sina åsikter. När vi väl hade satt oss fick vi en välkomsthälsning av Desirée Edlund-Tilling som var kulturchef vid Landstingets Kultur i vården-verksamhet. En stund senare när det uppstod en lucka i programmet berättade hon en del om Kultur i Vårdens tillkomst-historia, om varför det är viktigt med kultur i vården, och slutligen något om hur uttagningarna går till. Redan före de tre auditionsdagarna hade 150 ansökningar avslagits för att korta ner urvalet något. Det var ändå ca 120 artister som presenterades under de tre dagarna. Själv var jag där den andra dagen. Att döma av de samtal jag hörde runtomkring mig var de flesta där två dagar i sträck.

Publiken bestod främst av medelålders kvinnor anställda som arbetsterapeuter på olika sjukhus, men där fanns också några yngre, ett fåtal män, och en del musik- och kulturterapeuter.⁸¹ Förhållningssätten varierade starkt, att döma av samtalen som pågick runtomkring mig. I ena änden av spektrat fanns de mest engagerade som mellan framförandena diskuterade kvalitéerna i det de just hört. I andra änden fanns de som sinsemellan var överens om att politikerna gärna fick skära mer i kulturutbudet och att Kultur i Vården-uttagningarnas största fördelar var att man fick lite underhållning, blev bjuden på mat och slapp ifrån jobbet några dagar. Varje uppträdande hade sex minuter på sig, och på den tiden skulle man också hinna med en presentation och säga några ord om ens erfarenheter av olika publikkategorier. Efter framförandet inbjöd de flesta också till frågor.

Nivån var hög. Det var få inslag som jag kunde sätta "mindre bra" på, och de flesta deltagare hade högre musiker- eller skådespelarutbildning bakom sig, många också längre yrkesbana. Bredden på utbudet var också stor. Från unga tjejer som spelade på gitarr och sjöng till Georg Fant som berättade skådespelarminnen och läste poesi. Från en medelålders man som spelade blues och visor av Evert Taube med en gitarr på magen till nyutexaminerade musikhögskolestudenter som sjöng och spelade klassiska stycken iförda 1700-talskostymer. Men det fanns också flera genomgående drag. Ett var *tematiseringen*, som ofta utgick från resan. "En resa runt Östersjön", "en musikalisk resa i tid och rum" eller "en resa i kärlekens tecken" hette några av bidragen. Ett annat tema var epoken – och då kunde man iförda historiska kläder genom olika kompositioner berätta en viss tidsperiods historia. Till exempel sjöng, spelade och berättade två kvinnor iförda tidsenliga kläder om Edith Piafs liv och Paris under 1930- och 40-talen med rekvisita bestående av en vinflaska och en röd ros. Livsloppet var ett annat tema: här skildrade man en tänkt eller verklig människas liv, genom musik karakteristisk för olika perioder i hennes liv. Förutom tematiseringen var ett genomgående drag *allkonstverket*. Väldigt få framträdanden var bara musik, bara poesi eller bara skådespel. Tvärtom lästes poesi upp till ackompanjemang från en harpa, musiken

⁸¹ Uppgift enligt Lisbeth Olsson, landstingets representant i Kultur i Vården, 1997-05-20. Detta år hade man begränsat inbjudningarna till dessa kategorier, tidigare år fick också personal utan expertkunskap komma.

blev en del av små skådespel – i ett fall till och med scener ur ”Don Giovanni” och ”Figaros bröllop” – och dräkter färgsatte klanger och berättelser. Ett tredje generellt mönster var en svårdefinierad *lagomhet*. Den kom mig att associera till patienter som på grund av sina sjukdomar inte får bli alltför uppjagade, och till det mjuka, pedagogiska tilltalet i musikstunder i förskolan. Med få undantag lagom tempon, lagom knixiga rytmer, lagom burleska texter, lagom grova röster. *Naturen*, inte minst i en vild men samtidigt mild form, hade en viktig plats. Det höga gräset, molnen, stranden, havet och vinden fanns med i flera framträdanden.

Juryn spelade en viktig roll. Jarl Kulle, en av Sveriges mest kända skådespelare, avbröt vissa framträdanden för att kommentera aktörernas diktion eller utspel. En del gav han till och med uttryckliga ”bakläxor”: träna på det här och det här, på det där sättet kommer folk aldrig att höra vad du säger! För de redan mycket nervösa artisterna blev det ytterligare en hämmande faktor, för publiken förstås en experts fingervisning om kvaliteten. Endast de slagfärdiga tjejerna i folkmusikgruppen ”Ranarim” kunde ge svar på tal när Kulle grep in. Annars är nervositeten inte underlig. För artisterna spelar dessa dagar stor roll: kommer de med i katalogen kan de räkna med åtminstone 5–6 arvoderade spelningar för Lands tinget om året, ofta mer.

”Kultur i vården” är alltså en speciell landstingssatsning med speciella förutsättningar. Att kultur är viktig för sjuka eller gamla är också någonting som Stockholms läns landsting sedan 1993 arbetat för att legitimera genom forskningsprogrammet ”Kultur i vården visavi vården som kultur”.⁸² Här bedrivs många projekt kring positiva effekter av konst, musik och dans i olika vårdsammanhang, varav flera kommer fram till att de estetiska aktiviteterna har hälsofrämjande effekter eller att de leder till ökad kontakt med omvärlden. Kultur i vården måste motiveras med utredningar och forskning, precis som utgifter i form av anslag till nya dialysapparater, förkortning av köer till höftledsoperationer eller fortbildning i nya behandlingsmetoder. Denna stränga behovsprövning av kulturuttrycken färgar på olika sätt av sig i de former dessa tar. Inte minst gör det att musikens effekter – glädje, eftertanke, utlevelse – instrumentaliseras. Instrumentalisering innebär att *nyttan* i den estetiska och ex-

⁸² Mitt eget arbete finansierades också periodvis genom programmet. Ett annat viktigt inslag i programmet var studier av kulturmöten i vården.

pressiva verksamheten lyfts fram som dess centrala aspekt, på bekostnad av dess egenvärde. I detta nyttorelaterande framstår Kultur i Vården som ett pragmatiskt svar på vårdsektorns ständiga krav på resultat. Fritidscentrets användning av Kultur i vården-artister ingår i en vårdideologi som formar uttrycksätt – stil, om man så vill – genrer och urval. På så vis kan man se institutionsmusik som en särskild estetisk form, i vars *stil* ingår instrumentalisering eller nyttotänkande. Men det finns också ett mer avgränsat samhälleligt samtal som Kultur i vården relaterar till. Detta samtal handlade i stigande utsträckning om effektivisering, om fri konkurrens, entreprenadisering och om kulturens plats i en offentlig sektor, som under 1990-talet allt strängare kom att granskas i termer av kostnadseffektivitet, rationalisering och behovsprövning (se exempelvis Gustafsson 2000:97ff).

Guldringen som förening kan i samklang med servicehusets ledning använda lokalerna till musik- och dansverksamhet, men servicehuset kan också på egen hand bjuda in artister som passar de boende, och däri ingår alltså Kultur i Vården. Så om utbudet på fritidscentret ur ett perspektiv kan härledas till politiska beslut, forskning, auditioner och urval, så är det ur ett annat perspektiv resultatet av enskilda aktörers handlande gentemot institutionerna. Enskilda personer söker sig nämligen också till institutionsmiljöer med musik för att underhålla och ibland kanske också tjäna pengar. En sådan aktör är Fritz Holm.

Ett slutet rum

Till servicehus runtom i Bergslagen och Mälardalen åkte under 1990-talets mitt Fritz Holm och Bengt Karlsson för att spela skivor och samtidigt producera radioprogram för Västerås närradios pensionärsändningar. Inför spelningarna skickades en lista med titlar ut, från vilken personal och boende fick välja låtar. I programmen spelades skivorna, och boende och personal intervjuades.

Vi hade nästan en timmes bilresa bakom oss, från närradiostationen i Västerås till servicehuset Magnolian i Sörfors.⁸³ Fritz Holm, som jag hade hört talas om på tv-programmet *Landet Runt*, hade jag träffat en gång tidigare för en intervju i hans hem på den västmanländska lands-

⁸³ FD 1995-05-17.

bygden, och nu fick jag följa med när han och hans kollega Bengt skulle iväg och spela in ett av sina radioprogram. Det hade varit lite bekymmer med utrustningen när vi kom fram, men eftersom det fylldes på med intresserade vartefter så gjorde det inte så mycket, och Fritz och Bengt kunde en stund efter utsatt tid sätta igång. Efter att ha hälsat radiolyssnarna välkomna, inledde Bengt, med att prata med Stina Jonsson, som önskat den första låten för dagen: ”Det är Stina Jonsson som har önskat höra Sven-Olof Sandberg⁸⁴ när han sjunger ’Jag blir så glad när solen skiner’. Blir du glad när solen skiner, Stina?”

Därefter frågade han Stina om hon bor på servicehuset, hur länge hon bott i Sörfors och vad hon arbetat med. Stina berättade att hon varit hemmafru under de trettio åren i Sörfors, och Bengt svarade ”Ja, men det får man inte ringakta, det är ju verkligen ett ... arbete.” Efter lite till småprat avbröt Bengt med att säga ”Okej, du ska få din önskan uppfylld här nu: ’Jag blir så glad när solen skiner’, vi säger varsågod till dig – här kommer den!” Låten börjar med en instrumental inledning i 2/4 i högt tempo och vasst klingande tuttimotiv från en blåssektion. Gitarr och dragspel markerar tvåorna och ibland alla slag, och ibland skymtar slagverk i form av mindre splash-cymbaler något synkoperat efter slutet av någon kadens. Ovanpå alltsammans rusar en klarinett upp och ner. Efter introt, som pendlar mellan dominant och tonika gör Sandberg entré med första versen: rösten är full av vibrato, rör sig i ett ganska ljust och klart läge och texten framsjungs tydligt artikulerad. Den handlar om hur glad han blir när solen skiner och smälter bort snö och det sura och trista humöret. På refrängen dubblar en manlig röst med liknande karaktär på tersavstånd och här används den luftigare texten till romantiskt klingande glissandi. Efter vers och refräng kommer så ett slagverksolo på träblock (där kompet gör punktinsatser med refrängtemat varemellan träblocken står själva). Efter ett fortsatt samspel under refrängens andra hälft och helkadens blir det dags för trumsolo (med samma princip som träblocks-solot) som avslutas med kadens följd av klarinettsolo på verstemat. Hela

⁸⁴ Sven-Olof Sandberg (1905–1974), barytonsångare med bred repertoar av både schlager och operarepertoar, som bland annat arbetade med Jules Sylvain och Fred Winter. Han hade många stora schlagers och tycks vara den artist i svensk musikhistoria som spelat in flest titlar, 1 033 stycken (Liliedal & Englund 2001). Bara under 1929 sålde Sandberg enligt egen utsago 1 440 000 skivor (*Sohlmans Musiklexikon*, artikel Sandberg, Sven-Olof).

låten avslutas med ett antal refränger efter varandra, den första av dessa med sång, och de följande med någon form av "hottande" mellan dragspel och klarinett. Sammantaget är ljudbilden nasal och diskant. Det går inte att urskilja någon bas (vilket man kan vänta sig i form av kontrabas eller bastuba). Min första musikaliska association när jag hörde låten var "Jag fångade en räv" i "Snövit och de sju dvärgarna" (1938), även om Snövitlåten kanske rytmiskt är lite knixigare.⁸⁵

Det sound som möter lyssnaren här är påtagligt gammalt. Raspigheten och knastret i själva ljudets textur, den nasala och diskanta karaktären, "hottandet" och solona som närmast knyter an till den tidiga jazzen. Textens hurtiga tilltal, solskensskildringen och det goda humöret framstår också som främmande mot en 1990-talshorisont (jfr Liliestam 1996). Till och med rösten – en ren, klar och kraftig baryton – utgör sedan rockens genombrott i slutet av 1950-talet ett allt ovanligare inslag i populärmusik. Det här är musik som är historiskt särpräglad.

Under låtens gång satt alla tysta, några med blicken sänkt eller riktad ut i luften som om man lyssnade och tänkte, andra mer uppmärksamma på fikaten. Jag befann mig i sällskap med en skara lyssnare placerade runt några bord i servicehusets matsal. Runt borden åt man kakor, drack kaffe och läsk och småpratade mellan låtarna. När låten klingat ut blev det Fritz tur att prata (programmen lades upp så att Bengt och Fritz turas om):

"Jag blir så glad när solen skiner" som Sven-Olof Sandberg spelade för Stina Jonsson. Jaa, magnolian är en vacker blomma – känner du till magnolian Vera? frågade Fritz och vände sig till servicehusets chef Vera. Jaa, svarade hon. Tycker du om magnolior, fortsatte han. Jaa. Och så började han fråga Vera lite om arbetet på Magnolian – hur många de tar hand om, hur stor personalen är, att Vera är så duktig på att "aktivera folk och få igång folk" och att hon alltid är så glad och sjunger mycket. Samtalet avslutades med att Fritz presenterade Lars Lönndahls "Under ekars djupa grönska" och namnet på den man spelar den för.⁸⁶ När musiken väl började var det en svensk version av "Edelweiss" med klar skönsång och fylliga stråkar som strömmade ur högtalarna en stund, för att av-

⁸⁵ Inspelningen visade sig vara gjord 1939, så associationen till Snövitmelodin stämde tidsmässigt bra.

⁸⁶ En svensk översättning av "In the chapel in the moonlight", en amerikansk schlager från 1936.

brytas och efter stressat prat och närstudier av skivetiketterna återkomma från början. Nu hade samtalen i lokalen ökat en del och några förvirrade miner och några små fnissningar hördes från borden. Fritz och Bengt konstaterade att etiketterna var felaktiga och hittade till slut det rätta spåret. Här möttes vi av ett helt annan sound: den diskanta och nasala karaktären hade bytts mot en mer mellanregisterbetonad ljudbild. Den lugna, country & western-artade låten öppnas med en upptakt sjungen av en manlig röst i lägre barytonläge och en kvinnoröst i atlläge ovanpå en fallande basfigur. På ordet "grönska" landar kompet: en elbas i grundton-kvint-pendlingar, en kvinnokör som fyller ut i bakgrunden, en elgitarr i korta anslag på 2-4, ett piano som gör små figurer (ibland med bluesartade inslag) kring ackorden och en ramslagen virvel på 2-4 med en hihat i åttondelar. Efter två verser leder virvlande uppåtstigande fioler och en ökande virvel i åttondelar över till subdominanten och mellanspelet. Här befinner vi oss i ett hav av smäktande stråkar och en kraftigare, nästan operaartad sång. Överlag framförs sången mestadels i legato med inslag av mindre vibrato, och karaktären är mjuk, klar och ren. Den naturlyriska och romantiska texten handlar om den gamla sockenkyrkan, där textens jag som ung en brittsommardag fann lyckan och kärleken.

Soundmässigt befinner vi oss här tydligt i en annan tid. Basen, som i förra inslaget varit obefintlig, hörs här tydligt, liksom mellanregistret. Sångrosten ligger närmare lyssnaren, vilket skapar en känsla av intimitet. Kopplingen mellan kärlek och nostalgi är tydlig från början, vilket framhävs av de känslosamma stråkmattorna och det lätta vibratot. De elektriska instrumenten signalerar också att vi befinner oss i musik från senare tid. Frånsett de stora stråkarangemangen och rösten, så låter det mycket som dansbandsmusik. Båda låtarna handlar också om känslor, men medan den första handlar om sol och sorglöshet så handlar den andra om kärlek och ett vackert minne av ungdomen.

Efterhand avtog problemen med skivor och ljudanläggning. Fritz och Bengt pratade ömsom med personalen, ömsom med de boende. Med personalen rörde sig mycket om hur de arbetar, aktiverar eller underhåller, medan pratet med de boende mer rörde frågor om när de kom till Sörfors, hur länge de bott där och vad de jobbat med (däremot inga direkta frågor om ålder, vilket förekom i det program inspelat på ett servicehus i Västerås som sändes den tjugofemte mars). De kvinnliga boende

3. INSTITUTIONSMUSIK OCH MINNESTEATER

tillfrågades också om vad de gjorde om dagarna. Kanske bottnade detta i en utbredd föreställning om att äldre kvinnor har lättare än äldre män att hitta saker att sysselsätta sig med. Eller var det snarare ett uttryck för att kvinnors sysslöshet uppfattades som ett större moraliskt problem? Pratet med personalen hade en dialogliknande form (begränsad av intervjusituationen), där man talade med varandra eller där den intervjuade till och med tilläts föra fram egna budskap. Chefen för Magnolian målade upp en bild av hur väl allting fungerar och avslutade med att säga att "Näe, jag vill bara tala om att i Sörfors har vi en suverän äldreomsorg".

Pratet med de boende hade däremot en mer sluten retorisk form, med frågor ställda som påståenden, eller där intervjuaren i slutet av intervjun gav sig själv sista ordet. Frågor om "hur det är" antog flera gånger denna form, som då Bengt talade med en av de kvinnliga boende:

Bengt: Jag tänkte höra med dej, hur fördriver du en dag här på servicehuset, berätta om hur din dag ser ut?

Kerstin: Jaaa ... vi har [ohörbart] på måndagar – förmiddag, så har vi väven vi går till

Bengt: Jaha, vävstol?

Kerstin: Jaa. Så vi gör väl mattor å ... löpare. Å så handarbete ... virkar å stickar å

Bengt: Åsså äter ni o dricker. Är ni ute å går eller ... gör ni nå' resor eller nånting?

Kerstin: Jaa, förr var det resor men nu har det inte varit nåt. Men eh jag är ute ibland ...

Bengt: Jaa, så du har inte långtråkigt på nåt sätt?

Kerstin: Nä

Bengt: Och känner ingen ensamhet bland alla dessa människor?

Kerstin: Näe, dagen går fort.

Det blev aldrig som Fritz förespeglat mig någon dans, förutom ett dansinslag med Bengt och Vera. Vartefter lättade dock stämningen lite och de boende började prata allt mer med varandra under det att musiken spelades. Musiken blev en kompott av den svenska populärmusikens 1900-talshistoria. Vi bjöds på Jokkmokks-Jokke, Mats Paulsson och en Roland Cedermark som med vibrato och stöd från ett stillsamt country & western-komp framförde en betraktelse över svunnen kärlek i "Glöm inte bort dom fina åren". En överraskning blev det när Suzanne Alfven-



Magnolian (Foto: Sverker Hyllén-Cavallius).

grens "Om vi börjar natten tillsammans" annonserades.⁸⁷ Klart är att den med synth-trummor, bandlös elbas⁸⁸ och tjocka synthmattor, och ovanpå detta Alfvengren som på dialekt sjunger om intimitet och problematisk kärlek, inte passade in bland den övriga musiken och knappast ens i de musikkategorier som Fritz hade målat upp för mig då jag intervjuade honom. Vidare spelades ett tämligen stillsamt Elvispotpourri med Vikingarna, med bl a "Love me tender", "Are you lonesome tonight" och "Can't help falling in love", och den stillsamma och lite jazzklingande "Tiotusen röda rosor" med Jan Højland. Högre tempo var det i polkan "Viggen" med Bröderna Lindkvist på bas, fioler, gitarr och utspridda "hej"-rop, och i Gunnar Wiklund's jazziga "I en röd liten stuga" med klarinett- och fiolsolon. Full fart var det också i Åke Grönbergs nostalgiska "Den gamla dansbanan" med dragspel, fiol och kontrabas i folklig valsstil. Som framgår rymdes en relativt bred uppsättning genrer i programmet. Samtidigt utslöts mängder av musik: här spelades ingen

⁸⁷ Eftersom Bengt inte talade med den som önskat låten vet jag inte om det var en ur personalen eller en av de boende.

⁸⁸ Den bandlösa elbasen saknar avbalkningar på halsen, vilket möjliggör samma glissandin som en akustisk kontrabas.

konstmusik, ingen jazz (annat än jazzelementen i ”jag blir så glad när solen skiner”), ingen rockmusik, ingen utomeuropeisk musik och inget som skulle kunna betecknas som ”folkmusik”. Dragspel förekom i flera inslag, liksom texter som refererar till saknad, till kärlek och till paradigmatiskt ”svenska” platser – den röda stugan, den gamla dansbanan (Löfgren 1993b:105f).

Evenemanget vid Magnolians servicehus ingick i en serie sändningar med namnet *Pensionärsradion*, som varje lördag mellan tolv och två sändes vid mitten av 1990-talet på Västerås närradio. Här förekom programmet ”Skivor till kaffet” (döpt efter Bertil Perrolfs riksradioprogram) under ledning av Bengt Karlsson från Pensionärsradion och Fritz Holm. När jag frågade Fritz hur det kom sig att han började med programmet förklarade han att det var på grund av känslan för de gamla och viljan att sprida glädje till dem.

Fritz Holm var 60 år och hade lyssnat på och samlat skivor sedan han fyra år gammal fick sin första vevgrammofon. Genom åren hade han byggt upp en enorm skivsamling. Många av skivorna, jämte den massiva salongsgrammofonen, var också flera år äldre än han själv, den äldsta från 1906. I början av 1990-talet kom han på att han skulle hälsa på servicehus och ålderdomshem med sin vevgrammofon och sina gamla 78-varvsskivor. Detta utvecklades till programmen ”Skivor till kaffet” på Västerås närradio och ”Trattgrammofonen” på Radio Västmanland. Från början hade han tänkt att ”Skivor till kaffet” skulle sändas i lokalradion, så att sändningen skulle nå de ställen de gör programmen på, men närradion visade mer intresse och programmet hade i april 1995 sänts där i två år. Närradion i Västerås 97,5 MHz hade också andra seniorprogram vid den här tiden. Förutom ”Skivor till kaffet” fanns ”Västeråsare minns” med ”riktigt gamla västeråsare”⁸⁹ som kunde berätta om Västerås vid sekelskiftet, reportage om eller från pensionärsresor, ”PRO-nytt”, och andra program, exempelvis finska PRO-föreningens sändningar.

Heterotopins musik

Michel Foucault nämner i en artikel äldreboenden som ett mellanting mellan krisernas och avvikelsernas *heterotopier* (Foucault 1986:25). Heterotopier, grekiska för ”andra platser”, är i likhet med utopier förbund-

⁸⁹ Citat ur samtal med Bengt Karlsson, Västerås närradio.

na med alla andra platser, och misstänkliggör, neutraliserar och inverterar de relationer till andra platser som de samtidigt iscensätter (ibid:24). På samma gång som de ger en förtätad och komprimerad bild av det de speglar så vänder de upp och ner på ordningar. Men till skillnad från utopins icke-plats så är heterotopin en *verklig* plats – trädgården, muséet, kolonin, mattan och semesterbyn är några av de exempel Foucault nämner. *Krisens* heterotopier, som i moderna samhällen blir allt ovanligare, är platser reserverade för individer i kristillstånd visavi den sociala miljön de lever i (ibid:24–25). De tenderar ersättas med *avvikelsens* heterotopier, där de som avviker mot genomsnittet eller normen placeras. Magnolian och de andra servicehus som Fritz besökte kan med Foucault förstås mot bakgrund av de samhällliga kriser och avvikelser som de hanterar. Också den musik som spelades bör ingå i en sådan förståelse, varav jag här vill peka ut två perspektiv. Avvikelser står alltid i relation till det som är normalt och vardagligt, kriser likaså – medan avvikelsen formar förståelser av det friska och normala, formar krisen förståelsen av det vardagliga tillståndet. Båda dessa kommer att behöva vara avsevärt ”enklare” än det normala som de avtecknar sig mot. Samtidigt utforskas och kartläggs avvikelsen på ett sätt som normaltillståndet inte gör, vilket gör den mer komplex, men själva utforskandet utgår alltså ifrån en sammanfattningsbarhet. Komplexiteten vilar på en förutsättning av enkelhet. Så blir premissen för den kris – åldrandet – och den avvikelse – ålderdomen – som hanteras på ett äldreboende eller servicehus att den går att sammanfatta, systematisera och begripa. Musik kommer, som jag skall återkomma till, att ingå i formandet av krisen och avvikelsen som något avgränsbart och hanterbart. Tillbakablickandet i urvalet, det svenska rummet, värnandet om musiken före och utanför ”dunka-dunka”, alla dessa perspektiv kan ses som ingående i det musikaliska formandet av servicehusets heterotopi. Fritz musikaliska gränsdragningar och tankar kring den musik som inte hörde hemma i heterotopin ger en fingervisning om hur denna kom att formas av idéer om enkelhet, homogenitet och förflutenhet.

Den musik som spelades i programmen bestämdes i viss mån av de boende själva. En lista med ca 250 titlar skickades ut till den berörda institutionen några veckor i förväg, varpå listan gick runt bland de boende som fick skriva sitt namn vid den låt de önskade (ofta med hjälp av personal eller anhöriga). Efter detta skickades listan tillbaka, så att Fritz

och hans medhjälpare Bengt kunde plocka med sig enbart de skivor som önskats.

Bland den musik som spelades i radioprogrammen urskilde Fritz Holm ett stort antal musikstilar, ofta med flytande gränser.⁹⁰ *Andlig* musik kännetecknas av texter med religiösa motiv och låtar som Bertil Boo med "Klippa, du som brast för mig" eller Christer Sjögren med "När jag går över floden". I den andliga musiken finns också "otroligt många vackra låtar", och dessutom är det många som lyssnar på den typen av musik, och detta sammantaget gör att programmet inte skulle vara komplett utan denna genre. *Dragspel* är dansmusik, och Fritz återkommer flera gånger till att folk ofta dansar när de är ute och spelar skivor på ålderdomshem och servicehus. Det främsta namnet är Calle Jularbo, men också andra namn skymtar förbi under intervjun. Dragspelsmusik är också det som efterfrågas mest, och Fritz menar till och med att "suget" efter dragspelsmusik aldrig varit så stort som nu. Han menar att dragspelsmusik är så efterfrågad därför att alla människor har minnen av att dansa på en lövad loge eller Folkets Hus till Jularbos "Nya Värmlandsvalsen" eller Pepparns "Rallarpolka från Västmanland". *Schlagermusik*, såsom Sven-Olof Sandberg och Ulla Billkvist, spelas också ofta. En annan efterfrågad musikstil är *dansbandsmusik*. Här ingår till exempel Vikingarna, Lasse Stefanz, Sven-Ingvars och Sten och Stanley. *Revymakarna*, såsom Ernst Rolf och Karl-Gerhard, är också populära.

Fritz Holm tvivlar inte på vad de äldre ogillar; "[...] dom tycker nog att det är vidrigt att att få in program tre och alla betalradiostationerna som spelar dagens *ungdomsmusik* [...] det tror jag dom avskyr alltså" (min kurs.). Han drar upp en mycket tydlig gräns mot de stilar han benämner "pop" och "hårdrock". De här stilarna kännetecknas av hög ljudstyrka och i samband med detta tendensen att öka ljudstyrkan under låtarnas gång (kanske syftar han här på adderingsprincipen⁹¹), upprepande texter och entonighet. Att den höga ljudstyrkan ger unga musiklyssnare och musiker hörselskador utgör också medicinska argument mot ungdomsmusiken. På så vis finner den terapeutiska, medikaliserande hållningen mot

⁹⁰ Följande baseras på intervjun med Fritz Holm 1995-04-06.

⁹¹ Addering är en i rocksammanhang vanlig teknik som kortfattat innebär att man under låtens gång adderar nya riff-artade element och på så vis bygger ut den totala klangbilden; föregångare inom denna produktionsteknik var den amerikanske 60-talsproducenten Phil Spector (Brolinson & Larsen 1981:146–147).

musik för pensionärer som diskuterades i förra kapitlet, här sin motsvarighet i en hållning mot ungdomars musik.⁹² Det faktum att man inte håller i varandra när man dansar nuförtiden är ytterligare ett fel. Gränsen mot rock drar han efter Putte Wickman.

En annan viktig avgränsning är mot *klassisk musik*. Fritz säger att han inte kan inkludera klassiska stycken i sina program för att de tar alltför mycket tid i anspråk. Men eftersom programmen är ca en och en halv timme långa och eftersom många satser ur större orkesterverk inte tar mer än tio minuter, så kan man antagligen också här tänka sig att det handlar om estetiska gränsdragningar. Fritz menar också att de som lyssnar på andligt, dragspel och dansband – det som i huvudsak spelas i Fritzs program – i allmänhet är öppnare i sin musiksmak än de som lyssnar på klassiskt. En ytterligare musikkategori är *jazz*. Fritz talar om jazzen med dess ”charmanta trettiotalstil”. I samband med att han pratade om hårdrock och pop tog han emellertid upp att jazzen i likhet med popen kan vara lite ”hög” – alltså låta lite mycket – vilket givetvis kan betyda att musiken verkligen är ljudstarkare. Men det kan också tolkas som att den ”höga” jazzen är alltför ovan eller annorlunda.⁹³ Fritz ser i så fall jazz i swing-, dixie- eller revivaltradition som ”charmant”, medan han uppfattar svårare stilar som lite väl ”höga” (jfr gränsen mot rock).

Fritz beskrivningar ger en ganska klar bild av hur han avgränsar dels de olika genrer han själv spelar, dels de genrer som ligger på andra sidan den gräns som heter ”dagens ungdomsmusik”. Liksom beträffande klassisk musik och stora delar av jazzen så rör det sig om vagt definierade men ändå kända musikaliska domäner. Men liksom i de flesta andra sammanhang figurerar vissa genrer aldrig i de vård- och servicehusmiljöer jag rörde mig i. Av Fritz och av andra jag träffade var dessa områden ”tysta”, genrer eller musikformer som aldrig benämndes. Musik utanför den nordamerikansk-europeiska musiksfären hördes eller syntes aldrig till. Uppenbarligen hade Fritz och Bengt starka föreställningar om vilka man spelade för, vilka de var och vilken musik som var ”deras”. Den musikaliska form de gav åt heterotopin vilade på en föreställning om ett ho-

⁹² Talet om musik och dans som medicinskt skadlig är antagligen lika gammalt som det om musik som hälsobringande. Enbart under 1900-talet har pågått debatter om hälsorisker med alltifrån charlestondansande till hårdrockslyssnande.

⁹³ Troligen är det så att ljud som vi inte förstår eller är ovana vid låter högre än ljud som vi är vana vid.

mogent kollektiv, som delade uppfattningen om dessa gränsdragningar med dem.

I programmets spellistor tycks mycket av föreställningen om "deras musik" ha formats av idéer om ett gemensamt nationellt och historiskt ursprung. De som man spelade skivor för utgjorde från spellistans horisont ett kollektiv som vuxit upp under en viss historisk epok och formats i sin musiksmak av den tiden och det nationella rummet.⁹⁴ Men hur mycket av denna musik var egentligen gemensam? Det gemensamma historiska ursprunget måste ha varit gemensamt med förbehåll: de äldsta som Fritz och Bengt spelade för i Sörfors bör ha varit födda under 1900-talets första decennium, de yngsta kan mycket väl ha tillhört 1920-talets barn. Och på vilket sätt delade man då egentligen historiska erfarenheter? De äldsta hade kanske redan familj och barn när de yngsta föddes, och var i medelåldern när de yngsta gick till dansbanan. Och det nationella rummet var väl gemensamt för vissa men inte alla, kanske i synnerhet inte i sådana industriintensiva bruksorter som Magnolian låg i, som välkomnat utländsk arbetskraft sedan 1950-talet. Tvärs igenom den musik som vaskats fram ur det förflutna skär andra sociala dimensioner. Artisters tillskrivna klasstillhörigheter, musikens framställningar av kön och sexualitet, religiös och profan musik, varje sådan parameter styckar ytterligare upp musiken, visar upp ännu ett potentiellt socialt innan- och utanförskap. Avstegen från det generationellt delade – det som inte faller inom ramen för ett tillskrivet exklusivt historiskt ursprung – blir i det här perspektivet istället konsistenta med det delade nationella rummet. Suzanne Alfvengrens gotländska dialekt framstår då inte som en problematisering av det svenska, utan snarare som en förstärkning. De syntetiska ljudmattorna, den bandlösa elbasen och den intima texten blir istället en nationellt delad musik i modernare klangskrud. Och kanske är det just det man kan förvänta sig av en heterotopi när den ges klanglig dräkt: att den som sagt förstärker eller förtätar drag ur de platser den speglar, men samtidigt inverterar och vrider på dem. Det nationella och historiskt avgränsade tidrummet som framfördes i *Skivor till kaffet*

⁹⁴ Medierna och den medierade musiken har spelat en viktig roll i skapandet av det nationella rummet (Löfgren 1993:113f, jfr Nordberg 1998). Löfgren beskriver för övrigt den historiska dimensionen i detta formande i termer av nationella mediergenerationer (Löfgren 1993:114).

kanske förstärkte och inverterade andra platser på det sätt som mattans mönster speglar och vänder på blommor och blad?

Vilka är de andra platser som heterotopin servicehuset är förbunden med? Dels står den i relation till Hemmet som föreställd och normativ plats (Öhlander 1996:141f, Lundgren 2000). Heterotopins ”hemlighet” misstänkliggör dess förebild Hemmet, får det att framstå som artificiellt på samma sätt som institutionen. Dels står den i relation till en hel uppsjö mer eller mindre heterotopa platser – fängelset och sjukhuset, men också skolan och arbetsplatsen. Såsom fängelset och sjukhuset finns här omvårdnaden och övervakningen, och liksom i skolan pågår uppfostran och såsom på arbetsplatsen finns här en tidsekonomi och nyttodimension. Institutionsmusiken kan förstås i relation till alla dessa platser. Här eftersträvas en musikalisk hemlighet, en igenkänning med starkt historiserande förtecken, men musiken skapar också slutna rum för dess mottagare. Som påpekades tidigare om Kultur i Vården utsätts musiken i likhet med sjukhusets arbete för bedömningar av effektivitet, en medikalisering och instrumentalisering av musiken. Likt skolan lär institutionsmusiken ut ett gemensamt musikaliskt förflutet, och likt arbetsplatsen blir musiken en del i arbetet att vara ”boende”, ”gäst” eller ”pensionär”. När Fritz och Bengt musikaliskt framställer ett klingande folkhem måste det dock ses som att själva servicehusets rum omvandlas (vilket strax diskuteras utförligare). Man kan säga att folkhemmets Sverige, genom den akustiska omvandlingen, upprättas som en plats med vilken servicehuset är förbundet. Då är det inte längre säkert att de andra platser som är relevanta för förståelsen av heterotopin är hemmet, skolan eller arbetsplatsen, utan den föreställda plats som musiken upprättar band till. Servicehuset blir med andra ord med musikens hjälp en folkhemmets heterotopi. Liksom Foucault menar att trädgården eller matan förstärker, inverterar och neutraliserar andra platser – kanske ängar, skogar eller lövverk – så kommer denna klingande heterotopi att framställa ett förtätat, vridet och oskadliggjort folkhem. Ett folkhem som är mer homogent än det någonsin kunde vara, vridet från historisk erfarenhet till moraliskt påstående.

Fritz musikaliska avgränsningar ger också en möjlighet att förstå skillnaden i tilltal i samtalen med boende och personal på Magnolian. Det avgränsbara, för att inte säga slutna, nationella och historiska rum som lyssnarna placeras i, överensstämmer med den påtagliga frånvaron av

lyssnarnas egna erfarenheter i svaren på programledarnas frågor. Eftersom frågorna ofta levererades som påståenden, kringskars möjligheterna till svar. Möjligheten till ett eget svar var lika instängd som det historiska och nationella rum som spellistorna förmedlade. Personalen tillfrågades om nuet, om deras aktivering av de gamla, medan de gamla själva tilltalades med påståenden om det förflutna och om nuet där ett ja eller nej ofta räckte till svar. Det gemensamma musikaliska rum som bereddades lyssnarna var lika färdigt och slutet som de "frågor" som de fick ställa till sig. Ett liknande gemensamt historiskt rum, men både i musik och möblemang, bereddades dementa i den dagvårdsverksamhet som bedrevs på Linnéan i Stockholm.

Hemlighetens minnesteater

Några veckor under våren 1995 följde jag arbetet på Linnéan, en dagvårdsavdelning för dementa i Stockholm. I Linnéans lokaler arbetade personalen för att skapa hemlighet och ge gästerna hemkänsla. "Hemlighet" som en under 1980- och 90-talen framväxande vårdideologi signalerar inte bara något annat än "Hem": det "hem" som lokalerna skall likna är också påtagligt ett hem med bestämda förtecken (Öhlander 1996:141f, jfr Lundgren 2000). På ett motsvarande sätt måste man också uppfatta den hemlika musik som fick inreda Linnéan. Ett centralt inslag i denna hemlighet är minne eller tillbakablickande, men inte i form av individuella, levda erfarenheter, utan i form av antaganden, närmevärden och generaliserade förflutenheter som presenteras i böcker om livet "förr". Så har också musiksamlingen successivt byggts upp genom försök och misslyckanden. Tillsammans kan musiken och det övriga hemlighetsarbetet förstås som en *minnesteater* av det slag som nyttjades i renässansretoriken, men här i form av en materialiserad och klingande retorisk praktik.

I tamburen hänger man av sig sina ytterkläder på klädhängare försedda med påtejpade namnlappar, enligt personalen för att främja "hemkänslan". Inåt den långa hallen syns fätöljer, soffor och stolar i äldre stil, ett mörkt träbord och tavlor på väggarna med naturmotiv och miljöer från Visby och Stockholm. Bakom den första dörren till vänster ligger ett musik- och samkvämsrum. Längs med väggarna står (för att ge plats åt dans och rörelse) ett antal stora, tunga fätöljer med mörk eller oliv-



Korridoren på Linnéan (Foto: Sverker Hyltén-Cavallius).

grön klädsel i stickig plysch. Därinne står också ett piano längs med den vägg som vetter mot hallen. På pianot står två ljusstakar och psalmböcker. Med hjälp av stearinljus, piano och sång skall man kunna förnimma något andligt, något av kyrkans värld, förklarar Maria Jakobsson som är ansvarig på Linnéan. I en skål på pianot ligger två pappaskar med priset 1.50 skrivet på en av dem. På askarna, som innehåller gamla kolorerade fotografkort, står "Rottneros" respektive "Fryksdalen". Motiven är till stor del vyer, någon hage, några utsikter över Rottneros ägor. På kortsidans vägg hänger några tavlor som enligt personalen ingår i en pensions- eller äldresmak, bland annat skall de blomsterstilleben som hänger här ha varit populära under 40-talet. Bredvid pianot står en stereoanläggning med några CD-skivor liggande ovanpå, och ett antal LP-skivor stående i hyllan under skivspelaren. Jag bläddrar bland skivorna.⁹⁵

Ett latininfluerat komp öppnar: i flöjt och klarinett hörs ett upprepat motiv, och under detta mjuka bleckblåsackord som långsamt pendlar

⁹⁵ Valet är gjort ur den musiksamling som skisseras nedan ss. 136–137, med fokus på musik som tydligt avvek från musik som jag tidigare hade stött på under fältarbetet.

mellan tonika och dominant, en kontrabas kring grundton och kvint, rasslande slagverk som till exempel maracas, tamburin och congas med lite "häng" (släpar efter taktmässigt) samt trummor. Efter två vändor kommer man till subdominant och versen, där en tunn, mjuk röst i talet närliggande mellanregister introduceras. Både vers och refräng utgörs av en harmonisk rundgång (Sd-Sdp-T-Tp-Sd-D-T), och därtill ett mellanspel i dominanten. Texten är nonsens- eller lekartad och beskriver hur man planterar växter, hur man dansar rumba, samtal under dansen, och hur man blir ivägjagad från platsen där man dansar. Stundtals finner man nonsensstavelser som får bära ett kortare motoriskt motiv, såsom "hap-chip-chi-bumba", och ibland samspekar musik och text nära, som då ett "Hjälp!" följs av att allt stannar upp, och därpå tuttimarkering på ett "Ajaja-jajaj". Röstbehandling används för att gestalta olika karaktärer i texten: mörkare och grövre uttrycker arg man, ljus och lätt uttrycker kvinna. Rasslandet, textens kretsande kring fest och rumbadans, det lätt synkoperade intrycket, en del av blåsfigurerna, och avslutningen med "ajaja-jajaj"-motivet ger som helhet ett latinamerikanskt intryck. Men musiken är samtidigt återhållsam och motoriskt ganska rak, så det är mer än den svenska sången som antyder att det inte handlar om en latinamerikansk inspelning. Jag stoppar in en annan CD.

Ett jazzigt bleckblåsmotiv och en matta av parallellt uppåt- och nedåtgående "virvlande" stråkar i crescendo, ovanpå ett hihat-komp (förslag-1-förslag-3, det som ibland kallas "på tisdag") mynnar ut i ett brett mollackord med ett framväxt cymbal-skimmer. Ett kort uppåtgående blåsmotiv övergår från moll till dur, och i upptakt introduceras den engelskspråkiga sången. Rösten, i övre mellanregister med lite äldre grövre ton och något rosslig, avbyts efter två fraser av en mjukare, fylligare röst med aningen vibrato. Dessa två röster byter under resten av låten av varandra, den senare tar oftast de högst liggande avsnitten och den förra de lägsta avsnitten, och vartefter sjunger de mer och mer tillsammans i stämmor. Överlag innehåller sången en hel del kortare glissandi. Kompet består av en vandrande kontrabas, cymbal, ramslagen virvel, bastrumma, mjuka bleckblåsriff, en del tonfärgande stråkinsatser och stundtals vassare och kraftigare blåsinsatser. Efter två verser kommer sticket i subdominant, och här brakar allt loss i stora blåskaskader, hela trumsetet används (nu med slag mot virvelskinnet), och efter detta dynamiska genombrott landar man på en högre ljudnivå, med fortsatt starkare insatser. Harmo-

niken går från ett tonika-subdominantparallellmotiv till ett tonika-subdominantmotiv där melodins centrum förskjutits från kvinten till sekunden. Överhuvudtaget märks mycket övertoner och ackordfrämmande toner i riff och melodilinjerna. Ackorden är också i flera fall av överstigande typ eller med inslag av sexter, septer och nonor. Texten utgår ifrån ett "Come fly with me, fly with me to the moon", och är en lång bedjan till den älskade att flyga med (för egen maskin) på en smekmånad, och resan går via korta, skämtsamma hänvisningar till olika delar av världen (Bombay, Peru, Acapulco). Låten avslutas med att den mjukare rösten efter en utdragen hög, pressad ton ovanpå en matta av höga drillande stråkar gör en nedåtgående bluesfärgad rörelse och därpå ett snabbt avlut på pukor och bastrumma. Jag stänger av CD-spelaren och går vidare.

Så här kunde hemligheten gestaltas musikaliskt. Också här kan man avläsa de målsättningar som fanns för den övriga inredningen. I både exemplen här fanns i och för sig rytmiskt svårare inslag, men i båda fallen återhållsamt utförda. Båda skulle kunna beskrivas som light-versioner av kubansk och afro-amerikansk musik. Det är i båda fallen en mjuk ljudbild, med sångröster som inte går upp i skrik eller starka lägen, utan snarare ligger kring talläget. Sammantagna matchar de två på många sätt olika skivspåren den hemlighet som eftersträvades på Linnéan – en hemlighet som undviker det "plottriga", sånt som kan skapa oro. Samtidigt gläntar exemplen på världar bortom det som tidigare beskrivits – sången på engelska och de latinamerikanska rytmerna påminner om världar utanför pensionärskapets musikaliska rum. Men soundmässigt är det hemlika hemmet mjukt, tryggt och stabilt.

Ett hem – de inre rummen

Möblerna köper man på loppis som den lokala diakonianstalten anordnar, "inte för att vi ville ha just de möblerna – hade vi haft pengar så det räckte så hade vi ju köpt Carl Malmsten-fåtöljer", förklarar Maria Jakobs-son på Linnéan. På vägen bort mot köket längst bort i korridoren passerar jag ett litet bord med en lampa på och några fotoalbum – ett med djur och naturscenerier, ett med foton från utflykter, en gemensam julmiddag och från vardagliga samtalssituationer. På en större byrå stående mot den motstående väggen ligger några böcker: Nils-Arvid Bringéus "Årets fest-seder" och "Livets Högtider", Jane Fredlunds "Stora boken om livet förr – bilder och minnen från svenska folkets liv i vardag och fest", "Så var det

– bilder från 50- och 60-talets Stockholm”, ”Så roade vi oss – folknöjen i bild från 30-talet och cirka 50 år framåt”, ”Till bords hos Monet”, ”Hästar – det bästa som finns” samt en bok om björnar, med många färgfotografier. Efter byrån står ett mörkt ovalt träbord med några vita trästolar i gustaviansk stil och en träsoffa med randig rosa klädsel. Vid soffans andra ände står ett akvarium med fiskar i. På borden och byrån ligger påskkägg utlagda – några med färgbilder på och några i färgad stanniol. Mellan köksdörren och dörren till målarrummet står en gammal svart symaskin. Inne i köket står ett långt vitlackerat träbord, med blåa stolar runt (visserligen moderna, men i ”klassiskt” snitt, som en av de anställda säger). På den vägg som vetter mot det intilliggande målarrummet hänger en gammal skolplansch föreställande vita ankor i vassen vid vattenbrynet och träd, vatten och ett båthus i bakgrunden. Bredvid hänger en målning i modernare stil föreställande en gås på en stekpanna med ganska yviga, starka färgstreck löpande omkring stekpannan och gåsen – kanske en eld. Ovanför dörren in till köket står på en hylla förvaringskärl i gammal stil, i vitt porslin med blåa mönster och blå innehållstexter på. Matsedeln i det här köket utformas för att likna gästernas föreställda barndoms matsedlar så mycket som möjligt; det handlar alltså om kroppkakor, ärtsoppa, pölsa och annan traditionell husmanskost, och bara undantagsvis händer det att man serverar något ”importerat”, till exempel spaghetti (jfr Hyltén-Cavallius, C. 1999a). Längst in i korridoren ligger vilorummet med en dörr ut mot gården. Här står två sängar med ett lågt mörkt träskåp emellan. På skåpet står en blomvas och en stor gammal radioapparat. Där ligger också några knippen torkade blommor. Väggarna pryds av några mindre tavlor med naturmotiv och två stora inramade skolplanscher.

Trygghet och hemtrevnad

Linnéan hade varit i drift sedan 1988. Dagcentret, inrymt i före detta kontorslokaler i innerstaden, var ett försök att upprätta ”hemkänsla” för att motverka de dementas förvirring och otrygghet. På sätt och vis kan man se miljön i relation till det krav på ”hemlighet” i vårdmiljöer som fortfarande formulerats under 1900-talet och som utgör ett centralt ideal i gruppboenden (Öhlander 1996:47–48, 54f; jfr Lundgren 2000). Men medan hemligheten i vårdmiljöer generellt ingår i en strävan att avinstitutionalisera institutionsmiljöer – vilket i sin tur kan förstås i relation

till den bredare tendens att "informalisera" offentliga miljöer och institutioner som Orvar Löfgren beskrivit – så är Linnéans hemlighet också en terapeutiskt motiverad ansats att skapa trygghet som tar stöd i specifika behandlingsmetoder för dementa (Lundgren 2000, jfr Öhlander 1996:47–48, 54; Löfgren 1988). För att nå detta mål stimulerade man alla sinnen i olika aktiviteter; man sjöng psalmer, högläste dikter, lyssnade på skivor, åt svensk husmanskost, diskade eller utförde andra vardagssysslor, och man köpte in möbler som så långt som möjligt skall likna de möbler gästerna själva hade eller kunde ha haft i sina hem. I möbelinköpen hade Maria en styrande funktion. Möblerna skulle ge en känsla av trygghet och hemtrevnad samtidigt som de skulle vara oömma. Textilers mönster fick inte vara alltför oroliga, de skulle helst inte vara för blommiga eller för mycket "flower power", som hon uttryckte det. Mönstren skulle liksom det mesta annat i Linnéans miljö helst väcka minnen, till exempel hade man dukat med ett rutigt mönster som enligt Maria var populärt på 30- eller 40-talen och som skulle minna om det förflutna. Aktiviteterna ovan skedde ofta i grupp, liksom dans, gymnastik, specialutformade gudstjänster i diakonikyran, utflykter eller promenader till den egna kolonilotten. Det fanns också ett bildrum där gästerna fick måla till musik, ensamma eller i grupp. De första åren var också en musikerapeut anställd på Linnéan. Den amerikanska socialarbetaren Naomi Feils metod "Validation", som handlar om hur man skall möta de dementas ångestladdade minnen, var utgångspunkt för arbetet på Linnéan. Enligt ett informationsblad "hjälp [personalen] den äldre att orientera sig i sitt förflutna, att knyta ihop sitt liv och förbereda sig att dö" genom demensens fyra stadier "lätt desorienterad" – "tidsförvirring" – "upprepade rörelser" – "vegeterande"⁹⁶

Musik hade en given plats i terapiarbetet på Linnéan. Bland annat målade gästerna i takt eller i stämning med musik, och sedan pratade man om känslor kring det man målat. Känslor var, enligt personalen, den av hjärnans funktioner som sitter kvar längst, medan närminne och praktiskt kunnande försvinner redan från början av demensen. Personalen fick arbeta med det som fanns kvar hos dessa av känslor överfulla människor.⁹⁷

⁹⁶ Otryckt informationsblad, Maria Jakobsson 1994-08-22.

⁹⁷ Vid en intervju framgick också att "senil dement" – ung. "gammal utan själ" – är så långt ifrån sanningen man kan komma. Snarast verkade den intervjuade betrakta de dementa som "själsmänniskor". I beskrivningen av känslööverflödet kan man också hämta metaforer från de dementas eller äldres fysiska åkommor, som till ex-

Liksom man vid inköp av möbler gick efter det man hört att gästerna uppskattade, det som iakttagits i deras hem, eller det man antog att de skulle gilla, så gjordes inköpen av musik utifrån liknande kunskaper och föreställningar. Ibland slog det fel. Vid ett tillfälle skulle de köpa en skiva med Taube-visor, men det visade sig att inspelningarna på skivan var gjorda med moderna svenska artister, och det var ingen som tyckte att det var roligt att höra dessa versioner, utan gästerna föredrog originalen. En annan gång hade man pratat länge om en speciell psalm, men när de väl hade hittat och köpt den och sedan lyssnade på den, då var den inte längre intressant: det var nämligen minnesversionen av den som var det viktiga.

Under 1994 inköptes en CD-spelare, vilket gjorde att en hel del av den stora uppsättningen äldre vinylskivor inte spelades så mycket längre. Till de populäraste skivorna när jag var där hörde Frank Sinatras *Duets II* – en skiva där han sjunger gamla kända låtar från sin karriär tillsammans med kända artister från olika genrer som Anita Baker och Luis Miquel – och *The three tenors* – en opera-greatest hits med Plácido Domingo, José Carrera och Luciano Pavarotti. Andra skivor som köptes in sedan CD-spelaren kom dit var *Stockholm Shuffle* med Swe-Danes (där Alice Babs och Svend Asmundsen ingick), Sven-Bertil Taubes *Om sommaren* i nyutgåva, en Owe Thörnquist-samling med låtar från mitten av femti-talet och framåt, en trippel-CD med titeln *Andliga önskesånger* (artister som Artur Eriksson, Christer Sjögren, m.fl.), en nyutgåva av en Maritza Horn-skiva från 70-talet där hon framförde skillingtryck, en greatest hitssamling med Lill Lindfors och en julska med Christer Sjögren, *När ljusen ska tändas därhemma*.

Bland annan musik i samlingen på Linnéan fanns samlingsskivor med Harry Brandelius, Edvard Persson, Ulla Billquist och Lasse Dahlquist. Förutom *Nygammalt 3* fanns Bosse Larssons *Julens glada sånger och lekar*, och Alice Babs med Titti och Torsten Tegnér med en barnskiva, *Sjung med oss, mamma* (Alice Tegnér-visor). Ett antal skivor i serien *Musik till pensionärsgymnastik* fanns också, och Dalapolisens Spelmansförbund med *Den tar vi, sa' polisen*. I samlingen fanns också Reader's Digests konstmusikaliska världsexposé (i realiteten Västeuropaexposé) *The wonderful world of music* innehållande tio skivor med titlar som *Merrie*

empel då en anställd intervjuades i Gotlands Allehanda 3/11-1994 och benämnde känslöverflödet "känslöinkontinens" (GA 1994-11-03, jfr Öhlander 1996:35–36).

England, Rustle of Spring – a Scandinavian Rhapsody, Bolero! A Spanish serenade och *Austria – land of music and laughter*. Och ibland såg man på musikvideos: de tre tenorerna, liksom en video med bara Pavarotti, en med José Carrera och en med titeln ”Operakonsert”.

Skivsamlingen innehöll musik ur ett antal av de genrer som Fritz räknade upp. En viktig skillnad mot den musik Fritz spelade på Magnolian är dock att denna skivsamling är mer internationell om man ser till artisterna: således finns här ett antal italienska och spanska operasångare med en indisk dirigent (Zubin Mehta), en samling med Irving Berlin-låtar, en Glenn Millersamling, Dean Martin och Frank Sinatra. Samlingens jazz är också svängigare, eller rytmiskt mer elastisk, än de jazziga tongångar som Fritz spelar. Medan de flesta av Fritzs modernare inslag passar väl in genremässigt bland de äldre skivorna, framstår många av de moderna inslagen i Linnéans skivsamling som lite udda, såsom Lill Lindfors eftertänksamma ballader och hurtiga sambarytmer eller Maritza Horns känslolösa tolkningar av de vemodiga och ofta dramatiska skillingtryckstexterna.

Minnesteaterns ljudkulisser

Frances Yates beskriver i sin *Art of Memory* hur renässansens retoriska mnemonik (övertygandets minnesteknik och minnesarbete) dominerades av ett rumsligt och geometriskt tänkande, där minnen knöts till platser och rum i tänkta byggnader, vad som kallades ”minnesteatrar” (Yates 1966:129ff). *Anamnesis*, det aktiva återkallandet, bestod i att röra sig i minnesteatern och gå in i de rum där olika minnen förvarades (jfr Samuel 1994:viif). Är det kanske så man kan förstå de minneslandskap som arrangeras i musik och möbleman? Och är i så fall den musik som inreder dessa rum den konkreta minnesteaterns ljudkulisser? Med den frågan vill jag introducera två tankespår. Det första handlar om rummets poetik, den andra om görandets retorik.

Minnesteatern är som sagt ett redskap. Den fungerar som ett minnesstöd, en lokalisering och ett rumsliggörande av minnen. Men i ledet ”-teater” bjuder begreppet också in till funderingar kring rummets performativa aspekter: rum inte bara används utan iscensätter också vissa sociala relationer och vissa sätt att röra sig, men inte andra. I Gaston Bachelards fenomenologiska undersökning av poetik kräver rummet av kroppen att utforskas och fyllas ut med rörelser, rummet ”genljuder” eller

ekar i kroppen, och det är i utforskandet som rummet skapas (Game 1995:196ff, jfr Bachelard 1994:xvi–xvii). Därmed skall relationen mellan den som bebod rummet och rummet förstås som poetisk (den utgör ett skapande), dialektisk (rummet kräver rörelse, rörelsen skapar rummet) och icke-deterministisk. Men i den beskrivningen saknas rummets sociala historia: på samma sätt som vi rör oss med typifierade situationer, med standardscenarier som gör det möjligt att gå in i nya situationer och veta hur vi ska bete oss, så rör vi oss med typifierade rum som sätter gränser för hur vi kan röra oss i rummet. Däri kan rummet, eller för att vara nogräknad den ansamlade erfarenheten av en typ av rum, iscensätta vissa relationer. Med Bachelard kan man kanske uttrycka det som att också dessa tidigare, frånvarande rum genljuder i oss.

Med tanke på denna rummets poetiska aspekt kan man säga att minnesteatern inte bara iscensätter *minnen* – och här handlar det som sagt om minnen som är speciella eftersom de är ansamlade och organiserade av vissa för andra, alltså ett slags generaliserade och ”objektiva” minnen – utan också *minnande*, minnet som aktivitet. Här kan minnesteaterns ljudkulisser utgöra nycklar till minnandets modus, de förhållningssätt, attityder och insatser med vilka minnande kan eller bör pågå (jfr Ronström 1997:107, Ronström 1998:24). Med kuliss menar jag då inte en enbart dekorativ bakgrund, utan en fond eller rekvisita som just genom att den är en kuliss blir så mycket självklarare och starkare. Fredric Jameson skriver i en diskussion om romanslitteraturen att dess sociala kommentarer måste sökas i scenografins omvandlingar, och att scenografin övertar karaktärernas funktion att driva handlingen framåt (Jameson 1993:147). På ett motsvarande sätt ser jag den musikaliska ”kulissen” som i hög grad aktiv. Minnande kan praktiseras i många olika modi – ambivalens, nostalgi, ångest, ironisk distans. Musiken, i sin egenskap av kraftfullt verktyg i etablerandet av känslolägen och stämning, skulle kunna peka ut vilka modi som dominerar.

Men minnesteatern är också ett retoriskt verktyg. Vad utgör då retorik i de här sammanhangen? Vi är vana att tänka på retorik som ett slags övertygandets ordakonst.⁹⁸ I likhet med bland andra Kenneth Burke före-

⁹⁸ Den deskriptiva definition som ges i *Nationalencyklopedin* rymmer ”dels vältalighet i praktiken, dels teorin om denna” (*Nationalencyklopedin*, elektronisk källa, sökord ”retorik”).

slår Michel de Certeau en vidare förståelse, och menar att också människors ordlösa handlingar kan läsas som praktisk retorik (Certeau 1988:xx, 39). Retoriken, säger de Certeau, har förpassats från den vetenskapliga och korrekta ("proper") användningen av språket, och måste därmed kunna tjäna som en analytisk väg till att förstå de praktiker som frångår de korrekta, strategins praktiker. Men kanske ännu påtagligare kan institutioner – som strategins platser – försöka övertyga sina subjekt. På vilket sätt är då minnesteatrar som Linnéan övertygande eller värtaliga? Jag menar att deras retoriska kraft ligger i deras insisterande på tillbakablickande. Liksom Bengt blir retorisk i sina påståendefrågor till de boende på Magnolian, blir Linnéan retorisk i sitt omsorgsfulla formulerande av gästernas förflutenhet. I det skenet blir det möjligt att beskriva Linnéan som ett praktiserat retoriskt påstående.

Stora delar av den musik som serveras på Linnéan är, liksom i Fritz program, tillbakablickande. Opera, instrumental konstmusik, spelmannslagen, Ulla Billquist, skillingtrycken och Frank Sinatra har alla det gemensamt att de antingen är tillkomna i eller refererar till ett lite mer avlägset musikaliskt förflutet. Det är stora interna skillnader förstås, men det rör sig framförallt om musik som är ganska "mjuk" i ljudbilden. Harmoniskt rör den sig i välbekanta miljöer. Visst är den rytmisk, men rytmen är oftast en bakomliggande ryggrad i ljudbilden, inte framskjuten och artikulerad. All musik här befinner sig på andra sidan av de stora soundmässiga förändringar som den medieburna populärmusiken i Sverige genomgick under 1960-talet. Här finns stråk som pekar ut andra musikaliska domäner, men de är också tämjda till en form som passar arbetet på Linnéan. Minnesteaterns ljudkuliss står märkligt väl i samklang med principerna för dess inredning: inte för rörigt, inte för svårt, inte för mycket "flower-power" som Maria Jakobsson formulerade det – och, kanske man ska tillägga, inte för "högt" och modernt. Musiken harmonierar med den retoriska praktiken.

Minnesarbete och generationsbroar

Vägen till människans minnen går via örat. Så kan mycket av arbetet med musik för dementa beskrivas, från utbildningar i musikterapi till de erfarenhetsbaserade idéerna om sambandet mellan musik och minnen som används på avdelningar. Under ledning av Birgitta Idler på Spri

(Hälso- och Sjukvårdens Utvecklingsinstitut) arbetade en grupp bestående av folk från Sprö och Röda Korset utifrån antaganden om minnen och musik fram en bok i A4-format med titeln *Visboken* (1993). Den röda boken pryds av ett omslagsfotografi som föreställer tre män, en iförd militärjacka och byxor, de andra två sjömanskostymer och sjömansmössor med texten "Tre Kronor". De poserar på ett fartyg, två sittande på varsin pollare och den tredje stående bakom dem lutad mot relingen. De två sittande ser ut att knäppa på varsin balalajka, medan den stående endast håller i sin. Boken innehåller på varannan sida sångtexter och på varannan sida helsidesfotografier. Den är uppdelad i fyra årstidsavsnitt som alla inleds av en vers ur Alice Tegnér's "Om våren" följd av en text som ömsom beskriver årstidens natur, dofter, aktiviteter och ljud, ömsom ställer frågor till läsaren om dennes minnen av årstiden. Till boken finns också en kassett med samma omslag. Kassetten innehåller inspelningar av de visor som finns i boken, framförda av Sundbornskören och Gubböle Gille. Kören består av åttio medlemmar i åldrarna sju till åttio.

"Jo, någon psalm och så någon barnvisa och något lite schlageraktigt som 'Tulpaner från Amsterdam'. Så det är lite blandat – med avsikt." Så sammanfattade Birgitta Idler låtmaterialet i *Visboken*. Lite grovt kan man säga att det handlar om fyra i hög grad överlappande musikkategorier: barnvisor, skolmusik eller andlig musik med anknytning till skolan såsom "Nej, se det snöar", "Om våren", "Alla fåglar kommit re'n" eller "En vänlig grönskas rika dräkt", schlagers såsom "Tulpaner från Amsterdam" eller "På lingonröda tuvor", folkmusik eller närliggande, såsom "Vårvindar friska" eller "Nu ska vi skörda linet", och högtidsmusik, till exempel "Nu tändas tusen juleljus" eller "Nu är det jul igen".

Visorna i *Visboken* präglas av tonika-dominant- och tonika-subdominant-dominantrundgångar. Stundtals förekommer paralleller, men som helhet är harmoniken mycket enkel. Melodiken är däremot ofta mer komplicerad och innebär inte sällan ganska stora språng. Ackompanjemanget (Gubböle Gille) består företrädesvis av piano, blockflöjt, bas, fiol och på vissa låtar dragspel. Högre register (kvinno- och barnröster) dominerar sången, men även djupare mansröster skymtar i bakgrunden. Flertalet visor framförs unisont. Ljudbilden är sammantaget dominerad av piano och de övre sångstämmorna. Blockflöjt och fiol dubblar oftast melodistämman utan några större avvikelser. Att döma av ljudet är allt inspelat "live", utan att man gjort flera inspelningspålägg. Samtidigt

som detta tillsammans med den unisona kören ger en sjung-med-känsla över musiken, så innebär det att man inte åtgärdat förekomsten av (såväl bland musiker som sångare) osynkroniserad frasering, falska toner och sinsemellan ostämnda instrument (till exempel blockflöjt mot piano i flera visor). Dessa småfel sammantagna gör att texten blir svår att urskilja, pulsen blir otydlig och tonhöjder känns svävande. Trots den uttalade intentionen att sammanställa enkel och harmonisk musik ger kassetten ett tämligen stökiigt och osammanhållet intryck.

Syftet med *Visboken* är ”att väcka slumrande minnen och att skapa broar mellan generationerna.”⁹⁹ I dessa två ambitioner förenas *Visboken* med flera projekt på andra håll i den offentliga sektorns arbete gentemot äldre. Exempel på sådana projekt är de *minnesväskor* (”Ur gamla gömmor”) som Stockholms Stadsbibliotek utvecklat och som används mycket i äldreomsorg och demensvård, eller de *minnesskåp* (”Minnesskåp – en kultursatsning över generationsgränserna”) som Göteborgs universitet och Linnéstadens stadsdelsförvaltning driver sedan våren 2002 (jfr Gunnemark 2003). Sundbornskören borde kanske utgöra en utmärkt ”bro” med dess stora åldersspridning, men Idler säger att hon hellre hade haft ”en liten barnröst” i solo än genomgående kör. Alla som deltog i projektgruppen kring *Visboken* letade bland gamla sångböcker från skolan efter visor som skulle passa i minnesgrävandet. Det var redan från början självklart att visorna skulle vara *gamla*, men man diskuterade under arbetet också ”Idas visa”. Att en 70-talsskapelse som ”Idas visa” togs upp till diskussion berodde på att den uppfyllde ett gemensamt krav på *harmoni*. Andra visor som exempelvis ”Fjäril’n vingad” sorterades bort för att den hade för svår text och var för svår att sjunga och därmed inte motsvarade kravet på *enkelhet*. När man fått ihop en samling godtagbara visor fick kören ta del av dem och göra ett eget urval. Kören var ”väldigt bestämd” av sig och ersatte ”Den blomstertid nu kommer” med ”En vänlig grönskas rika dräkt”¹⁰⁰ och satte in ”Nu ska vi skörda linet”. ”Den blomstertid nu kommer” borde ha varit med, tycker Idler, för den associerar hon till

⁹⁹ Citat och följande referat Birgitta Idler, intervju 1995-04-24.

¹⁰⁰ ”Den blomstertid nu kommer” skrevs av Israel Kolmodin 1692 eller 1693 (*Sohlmans musiklexikon* 2:272), ”En vänlig grönskas rika dräkt” skrevs av Waldemar Åhlén för en skolavslutning 1933 (*Sohlmans musiklexikon* 5:884). Båda tillhör de populäraste sommarpsalmerna, ”Den blomstertid nu kommer” är den som mest använts som avslutningssång vid skolavslutningar.

den frihetskänsla som barndomens skolavslutningar innebar, medan hon aldrig tidigare hade hört den psalm som ersatte den. Visornas *associalisationskraft* för medlemmarna i projektgruppen och kören utgjorde med andra ord ytterligare ett urvalskriterium. Att kören fick vara med och besluta om visorna berodde på att de har mycket erfarenhet av att sjunga för äldre. Psalmvalet aktualiserar ytterligare en urvalsprincip, nämligen att sångerna skulle vara *neutrala*. Egentligen skulle det inte finnas med några politiska eller religiösa inslag i boken, men "Den blomstertid nu kommer" och dess ersättare "En vänlig grönskas rika dräkt" betraktades som så starkt knutna till skolan att de fick ingå. Att "Nu tändas tusen juleljus" kretsar kring Gud, Jesus och julbudskapet och att "Natten går tunga fjät" handlar om ett kristet helgon var för arbetsgruppen inte heller tillräckligt för att de skulle anses bryta neutraliteten.

Visboken var den tredje publikationen i Idlers arbete med minnesstimulerande hjälpmedel. Först gjorde hon ett kortspel för minnesträning. Därefter fick hon idén att göra en bok. Förlaga var en finsk bok med bilder och texter (utgiven av Centralförbundet för de gamlas väl) om hur det var förr. Resultatet av Idlers arbete blev *Minnesboken*. Det är en grå bok i A4-format med hård pärm innehållande svart-vita hel- och halvsidesbilder varvade med textsidor där 20 olika områden beskrivs (till exempel "Barndom", "Arbete", "Hygien", "Riktiga somrar" och "Kultur"). Inledningen, bredvid ett svart-vitt fotografi av en nallebjörn, låter såhär (Rajala 1991:5):

Minnen är viktiga
Åren går och tiderna förändras
Livet är fullt av händelser,
glädje och sorg.
Ingen kan stanna tidens gång.
 Livet ger oss minnen.
Minnena är viktiga.
I denna bok finner du sådant
som vanliga människor minns.
 Vad har du för minnen?
Låt oss tänka efter,
hur var livet förr
och hur är det idag?
 Minns du?

I boken möts man av bilder av hur livet förr tedde sig för "vanliga människor". Texterna är upplagda i form av talstreck följda av påståenden om hur det var, ofta med någon "jag"- eller "vi"-mening instucken i ett flöde av generaliserade sanningar om hur man hade det. Härav ger texterna en osäkerhet över huruvida det är individuella intryck som förs fram eller om det handlar om något slags minnesmallar eller -ramar, som utgör gränser för vad man bör minnas. När jag läste igenom texterna uppstod en märklig känsla av att det är Det Generaliserade Förr som talar. För vem är annars bokens berättar-"jag"? Med mindre storlek finns bredvid texterna en uppmanande rubrik – "Diskutera". Under denna finns i ännu mindre storlek en mängd frågor som väl är tänkta att fungera som underlag för en diskussion mellan vårdpersonalen och de dementa. Birgitta Idler förklarade att man valt ett så stort bokstavsformat för påståendetexterna för att äldre har svårt att läsa mindre. Påståendena är alltså ämnade för de äldre, frågorna för personalen. Om institutionernas minnesarbete i vissa sammanhang kan vara relativt öppet, så är det här frågan om att närmast lära ut hur det en gång var, att skänka personal och dementa patienter en Historia.

Under rubrikerna "Underhållning" respektive "Kultur" skymtar ett förhållningssätt till populärkultur och finkultur. Texten om underhållning nämner orkestrar och danser, medan komiker, film eller radio fått egna rubriker. "Lyssnar du gärna på musik? Vad för slags musik tycker du om?" inleder "diskussionen". Som helhet får man lära sig att man lyssnade på schlagers förr, vilka de "duktiga" schlagerorkestrarna och schlagersångerskorna var och att man dansade tango, foxtrot, vals och rumba. Frågorna följs av påståenden, vilket ger ett lätt retoriskt intryck: "Har du haft någon favoritorkester? Ulla Billquist, Sonja Sjöbeck och Britt-Inger Dreilick var skickliga schlagersångerskor." Den helsidesbild som ackompanjerar texten föreställer en dansbana med fyra dansande par, några åskådare och en scen med några spelande musiker. Trots bildens åskådare talar texten mestadels om musik som kopplat till dans. "Vanliga människor" lyssnade inte på musik utan att dansa, tycks vara budskapet. På nästa uppslag finner man under "Kultur" påståenden om litteratur, teater, sångspel (*Värmlänningarna*) och avslutningsvis något om hur Förr lever idag; "Kulturen har berikat mitt liv. Jag besöker även gärna konstutställningar och konserter. Kulturen inspirerar mig och håller mig aktiv." Aktivitet är alltså viktigt. Funktionstanken är påtaglig i båda dessa exempel; i underhållningstexten knyts musik till dansande, i kulturtex-

ten knyts musik och övrig finkultur till aktivitet och inspiration. Musik framstår som ett medel, låt vara ett viktigt sådant, för att uppnå andra saker, men inte som ett mål i sig. Således återkommer här de idéer om aktivitet och musik som verktyg som vi stött på tidigare.

Birgitta Idler understryker flera gånger att hon och de andra i projektgruppen inte hade några egentliga kunskaper i musik. Trots detta rådde stor enighet om vilken musik som skulle kunna vara med och vilken som inte passade. Förutom det självklara ålderskravet fanns bland de mer eller mindre uttalade kriterierna kravet på harmoni. Referenspunkten för harmonisk musik är för Idler klassisk musik. Klassisk musik tillskrivs själsligt läkande eller helande krafter: "Det finns en tjock bok om musik i världen, där man bland annat beskriver en kille som är döende, en ung kille som bara gillade pop, aldrig hade lyssnat på klassisk musik i hela sitt liv. Men det var bara klassisk musik som gjorde att han blev lugn och kände mindre smärta. Det är märkligt."

Detta korta referat ingår också i en uppsättning "mirakelberättelser" som Idler använder för att styrka påståenden om att musik har terapeutiskt värde. I samband med berättelsen ovan fick jag också lära mig att klassisk musik testats på kor och att man då fann att de mjölkar bättre.¹⁰¹ Alltså, harmonisk musik gör att unga människor blir lugnare och slipper smärtor, att kor mjölkar bättre och att äldre människor minns bättre och blir harmoniska. Harmonisk musik måste omfatta både klassisk musik (med vardagsspråkets utvidgade innebörd: västerländsk konstmusik från klassicismen, romantiken och i viss utsträckning barocken) och genrerna i *Visboken*. Gemensamma drag skulle kunna vara tempo (lugnt till marsch), rytmik (2/4, 3/4 och 4/4) och harmonik (funktionsharmoniska rundgångar). Popen uppvisar ju ofta också dessa drag, varför också dynamik och instrumentarium måste ingå i avgränsningen, alltså: lagom ljudnivå, mjukt sound och dragspel, fiol och piano men inga elgitarrer.

Enkelhet är ett annat nyckelbegrepp. "Fjäril'n vingad" var som sagt för svår. Tonomfånget är en nona, melodin har ett fallande treklangstema, de största sprången spänner över en kvart, harmoniken kretsar kring tonikan, subdominanten och dominanten, tempot är lugnt och rytmiken

¹⁰¹ Mirakelberättelser om musik har jag stött på också i andra intervjuer och samtal, till exempel om en dement man som inte längre talade, men som började sjunga en sång (med ord) då han blev duschad. Märk väl att jag med mirakelberättelse *inte* menar att sådana berättelser skulle vara osanna.

okomplicerad. Om vi jämför med "Natten går tunga fjät" så finner vi en melodi som innehåller fallande små sekunder och språng över stora sexter, och "Julpolska" hoppar plötsligt från fjärdedelar till åttondelar. Det verkar som om "Fjäril'n vingad" i jämförelse med några visor som klarade sig över tröskeln varken är svår eller plottrig.

Mellan projektgruppen och kören uppstod beträffande avslutnings-sångerna en minnesmotsättning: den ena personens eller gruppens minnen stämmer inte överens med den andras. Sådana motsättningar är oundvikliga i alla försök att hitta generellt gällande minnen. Vi har inte samma barndom, inte ens om vi har samma sociala, geografiska och etniska bakgrund. Dessutom är inte minnen statiska entiteter. De omformas i skenet av nya erfarenheter. Minnesmotsättningen belyser hur man i minneskonstruerandet försöker sammansmälta eller homogenisera det komplexa och osammanhängande. Samman med detta hänger neutralitetstanken. Uppenbarligen eftersträvas neutralitet på vissa områden av det sociala livet, medan andra områden i sig själva ses som neutrala. Således har religion bitvis setts som neutralt. "Nu tändas tusen juleljus" – mättad med kristna motiv – fick vara med och julen behandlas utförligt, trots att många äldre varken betraktar Jesus som frälsare eller firar jul. Sociala skillnader är nedtonade och folkrörelser som Arbetarrörelsen eller Nykterhetsrörelsen är osynliga. Kort sagt: klass och politik framstår som laddade, kyrklighet som ganska oproblematiskt. Hur hade det sett ut om "Internationalen" eller "Arbetets söner" ingått?

Visboken gestaltar således genom sitt bildspråk och sina visor ett specifikt tidrum, en viss förflutenhet med en viss platslig karaktär. Detta tidrum är tomt på sociala spänningar och motsättningar, fyllt av fysisk aktivitet och traditioner. Det är ett homogent tidrum. Men det är också ett tidrum i den tänkta läsarens biografi. Barn, unga och några vuxna upptar bilderna. Det är en annan del av livet, ett förflutet i svart-vitt, som tonar fram. Som ett standardiserat kollektivt förflutet kommer homogeniteten dock att skava mot människors erfarenheter.

Neutraliteten är ett begripligt men ouppnåeligt mål i *Visboken*. En bok som ställer fram ett visst perspektiv kan lätt göra det på bekostnad av andra, och skulle boken ge utrymme åt många perspektiv bredvid varandra skulle man riskera att skapa motsättningar. En alldeles grundläggande men oftast outtalad förutsättning i flera av de institutionskonstexter som beskrivits här, är att den kategori som institutionen *hanterar*

– och därmed också skapar som institutionell kategori – förutsätts vara relativt homogen. Visst finns där en idé om olikheter, eftersom neutralitet annars inte skulle behöva eftersträvas. Men det förflutna som tonar fram är jämnt fördelat. Alla förutsätts kunna relatera till skolavslutningar med svenska flaggan i vinden. Kanske är det här som de riktigt stora hotet från icke-neutral musik ligger? Nämligen att de klassmotsättningar som exempelvis "Internationalen" skulle kunna väcka associationer till "stör" ett homogent förflutet. Att den visar på detta förflutnas sprickor, avgrunder och ojämlikheter. Det är häri som vi kan utveckla förståelsen av minnesteatern som praktiserad retorik. Minnesteatern framstår nämligen med denna neutrala formgivning ännu tydligare som ett *pedagogiskt* redskap. Det är inte bara det förflutna som måste homogeniseras och neutraliseras, utan också de äldre personer som minnesteatern skapas för. Dessa äldre måste läras och uppfostras till likhet, lära sig att vara lika varandra. Som ett institutionellt verktyg framstår minnesteatern som ett medel i formandet av hanterbara subjekt, som inte är olika, osams eller obekväma. Beträktad som en minnesteaterns aktiva ljudkulis framstår sammanfattningsvis institutionsmusiken som iscensättande eller *performativ* i dess skapande av vissa sociala rum med minne och minnande som grundförutsättning, *retorisk* i dess övertygande slutna historiska och kommunikativa rum, samt *pedagogisk* i dess uppfostrande, homogeniserande och lärande roll.

Det akustiska rummets omvandlingar

Tendensen att rationalisera musik med hjälp av hänvisningar till olika positiva sociala och medicinska effekter har föga överraskande visat sig tydligare i vårdinstitutionerna än i föregående kapitel. I vården måste man kunna argumentera för musik eller konst på samma sätt som man argumenterar för pengar till nya instrument eller personal – genom att säga att det behövs för något specifikt skäl, till ett visst ändamål. *Nyttan* i musiken blir då en central fråga. På ett helt annat område, men också här med ett påfallande instrumentaliserande förhållningssätt, applåderade Näringsdepartementet och inte minst dåvarande näringsminister Leif Pagrotsky i slutet av 1990-talet den svenska kommunala musikskolan för dess positiva effekter på svensk musikindustri. Skulle man då kunna finna andra argument för musik och kulturaktiviteter mer generellt än olika po-

sitiva effekter, på hälsan eller på BNP? I ett inlägg i Dagens Nyheter 1999 kritiserar kulturskribenten Leif Nylén det ekonomistiska och instrumentaliseringssättet på kommunala musikskolan som lyser fram när man berömmar den för svenska artisters säljframgångar i den multinationella skivindustrin (Nylén 1999). Som alternativ föreslår han att musikskolan ska ses som en "kulturdemokratisk rättighet". Så kanske skulle man kunna betrakta kultur i vården på samma sätt. Som något som alla har rätt till, oavsett eventuella medicinska, sociala eller ekonomiska effekter.

I det föregående kapitlet diskuterades representation som en mediedemokratisk fråga framförd av såväl artister och entreprenörer som företrädare för pensionärerna. Men också i mötet med institutionsmusiken är det möjligt att ställa frågor om representation. Vårdinstitutionen är skapad i samspel med upptäckten av vårdkategorin. Eller rättare sagt, först måste institutionen identifiera och generalisera en avvikelse, skapa en kategori och en disciplin (identifiera avvikelserna ålderdom, etablera kategorin gamla och skapa disciplinen geriatrik), sedan fortlöpande mäta kategorin mot de patienter man befolkar den med (jfr Kirk 1995). På sätt och vis skulle man kunna säga att redan att tillhöra en patientkategori är att ha representation, på en organisatorisk nivå. Denna organisatoriska representation påminner om både den existensiella och den sociala aspekten av att få en diagnos erkänd. I benämning och bekräftande av en samling symtom i termer av en diagnos kan, som Anne-Marie Sellerberg beskriver, till exempel kategorin paniker finna en identitet i kategoritillhörigheten (Sellerberg 1994). Ur denna tillhörighet kan också växa krav på erkännande av särart genom kategoritillhörigheten.

Representationsproblemet förändras emellertid om man blickar bortom organisationsnivån. Ser man till den musik och underhållning som köptes in till det dagcenter jag besökte så var utbudet ett slags approximation – man provade och försökte sig fram, men det var samtidigt svårt att kommunicera med gästerna varför det var svårt att veta exakt vad de skulle vilja ha. Den approximativa musiken landade flera gånger någonstans mellan personalens egen smak, deras föreställningar om gästernas smak, och gästernas smak. När musikproducenter som Fritz Holm eller *Kultur i Vården*-artister bjuds in utifrån är i sin tur den selektion och censur som föregår dem själva och den musik de framför så noggrann, att det också här blir svårt att tala om deras närvaro i termer av en representation för patienter eller boende.

Det centrala momentet för vårdinstitutionen i skapandet av institutionsmusik är *urvalet*. Denna kan dels spåras synkront och lokaliseras i organisationen, till exempel i landstingets urval till auditionerna för *Kultur i Vården*, eller bland de som närvarar och värderar artisterna vid auditionerna. Artisterna hamnar i en katalog över anslutna artister med bilder och en beskrivning av program eller repertoar, som sedan kulturansvariga på avdelningar använder för att välja ut artister att gästa just deras avdelning. Med ett diakront perspektiv kan samma fenomen spåras till det tidiga 1980-talet när Stockholms Läns Landsting började med *Kultur i Vården*-verksamheten. Tanken att musikaliskt inreda offentliga miljöer dyker dock upp på ett långt tidigare stadium i den effektiviserings- och rationaliseringsvåg som löpte genom högkapitalismens industrier under benämningen *taylorism* (Ljunggren 2002a).¹⁰² När idén om "scientific management", som myntades av ekonomen Frederick W Taylor, integrerade musik menade förespråkarna att detta skulle underlätta och stimulera till mer intensivt arbete och motverka känslor av tristess inför monotona arbetsmoment. Taylors idéer kom i Sverige bland annat att omsättas i utverkandet av speciella radiosändningar med "musik till arbetet", ett inslag som Ingvar Knutsson bakom *Svenska favoriter* ser som föredömligt i sin munterhet (se ovan kap 2, jfr Ljunggren 2002b). En annan variant på samma tema är fenomenet *muzak*, "hissmusik" eller "köpmusik", den specialproducerade musik som från och med 1920-talet började spelas på högtalarsystem i affärshus med syftet att stimulera kunder att konsumera mera. Idéerna om musikens positiva effekter på produktiviteten ekar också i Birgitta Ilders referens till den klassiska musikens positiva inverkan på kornas mjölkproduktion (se ovan s. 144). Gemensamt för dagens institutionsmusik, köpmusik och gårdagens produktionsmusik är förstås den instrumentaliserande hållningen till musiken. Musiken är återigen bra *för* någonting, inte bara bra i sig. Den egentliga skillnaden ligger i syftet. Den utvalda musik som träder in i miljöerna finns där av vissa skäl. I

¹⁰² Med *högkapitalism* följer jag Frederic Jamesons periodisering av kapitalismen som produktionssätt i förkapitalism, högkapitalism och senkapitalism (Jameson 1991). Högkapitalism motsvarar ungefär det klassiska marxistiska begreppet "industrikapitalism" medan "senkapitalism" i stort motsvarar vad som brukar kallas "det postindustriella samhället" (även om Jameson har viktiga invändningar mot detta begrepp, jf *ibid*:2–3) och den kulturella logik som han benämner postmodernism.

musik finns en sällsynt möjlighet att skapa och omskapa rum, sätta gränser, innesluta och utesluta. Med musik kan man, liksom med inredning och möblemang, skapa ett institutionellt rum som stödjer vissa sociala relationer men försvårar andra (jfr Lundgren 2000).

Samtidigt är det tydligt att musik har en förmåga att frammana (eng. *evoke*) plats, som Martin Stokes formulerar det (Stokes 1994:3). Musik frammanar platser som den genom olika processer kommit att knytas till, men producerar ofta också plats, i allt från skapandet av regioner med hjälp av folkmusik till nationalsångernas globala recept för nationalitet (Mach 1994). Musik överskrider rummets här-och-nu, den är alltid historisk och sträcker sig alltid ut i tid och rum (jfr Seeger 1991). Musik genljuder av tidigare framföranden, i tillblivelsen i nuet uttrycker den samtidigt sin egen historia. Flera av dessa tankar har formulerats i mötet med gehörstraderad musik i skriftlösa samhällen, men äger precis lika stor giltighet i samhällen där stora delar av den musikaliska kommunikationen är medierad. Spelandet av och lyssnandet till musik förbinder oss inte bara med tidigare utövare och lyssnare, utan också med de personer som vi själva varit vid tidigare tillfällen (Ronström 1992:30, jfr Parfit 1984). I denna musikens överskridande potential ligger också dess möjlighet att inte bara ingå i upprättandet av utan också överskridandet av det institutionella rummet.

Rum genljuder av andra rum. Genom dess överskridande förmåga kan musik också omvandla rum akustiskt. Och då inte bara den omvandling som beskrevs i diskussionen om produktionsmusik – där till exempel arbetsmusik kan omvandla ett ”rum” till ett ”rum för arbete”. Nej, här syftar jag också på den innebördsförskjutning som uppstår då det institutionella rummets vardagsakustik sjunker undan och musik växer fram. För en stund kan institutionsrummet genljuda av rum bortom institutionen. Men som också påpekats så finns för varje klingande ton en ton som inte ges plats. Så samtidigt som musik överskrider rum, skapar den nya innanför och utanför. Det är så man med antropologen Steven Feld kan förstå institutionsmusik (Feld 1997). Feld menar att musik, och faktiskt ljud i allmänhet, utgör ett sätt att förstå verklighetens beskaffenhet och ett sätt att uppleva plats – han kallar med en anspelning på kunskaps-teorin detta för *akustemologi*. Med de akustiska omvandlingarna av platsen skulle man med Feld kunna hävda att platsen för en stund förändras, eller kanske till och med åsidosätts, när den fylls med dessa andra

ljud. Men här rör vi oss återigen i osäker terräng: kanske är det snarare så att institutionen aldrig är så mäktig som när den fylls av musik som den själv valt ut?

Institutionsmusik mellan taktik och strategi

Om musik kan transformera rummet, överskrida dess gränser och åkalla andra platser så kan musik också överbrygga tidens flöde. Musik gör det möjligt att "nä tillbaka", att inge känslan av att man sträcker sig tillbaka över tiden. Detta är också något som om och om igen bekräftas av dem som sysslar med musik och ålderdom. Birgitta Idler kunde ge exempel på hur personer som förlorat talet kunde återfå ord när de sjöng. I projektet *Visboken* och *Minnesboken* blir musik något som i första hand pekar bakåt, mot det förflutna, i Kultur i Vården-uttagningarna fanns en hel uppsjö framträdanden som på olika sätt använde sig av det förflutna eller livsloppet, och på dagcentret köpte man framförallt in gammal musik och visade gamla filmer. Hur kan man då förstå allt detta intresse för det förflutna när det handlar om äldre människor? Är vård- och omsorgsinstitutionernas serverande av förflutenhet ett sätt att gå patientkategorin tillmötes, ett institutionernas svar på representationskritiken mot de offentliga medierna? Och hur ser isåfall detta förflutna ut – blir det ett nytt kollektivt och avindividualiserat genomsnittsförflutet enligt modellen "jag minns mitt sekel", en de "vanliga människornas" normerande biografi som institutionen tilldelar sin patient vid inträdet i den nya statusen som patient? Eller är förflutenhetsintresset snarare ett sätt för institutionen att bemöta gamla som människor från en annan tid, ett sätt att tilldela dem en särart att hantera dem som annorlunda med, jämte andra annorlunda? Är det inte det man gör när man skapar generationsöverbyggande hjälpmedel – nämligen upprättar de gamla som tillhörande en historiskt annorlunda generation? En sådan bild av gamla är konsekvent med historiskt seglivade föreställningar om och sociala roller för gamla som minnesmänniskor.

I svunna tider har rollen som traditionsförmedlare, som sago- och historieförmedlare till yngre generationer¹⁰³, varit viktigt för äldre män-

¹⁰³ En sådan beskrivning gör exempelvis Halbwachs i sin diskussion av kollektivt minne, då han utifrån en jämförelse med primitiva folkstammar menar att gamla

niskor. I det förindustriella samhället tog de gamla ofta hand om barnbarn medan föräldrarna arbetade, och överförde muntlig tradition och hantverkskunnande till dem.¹⁰⁴ På motsvarande sätt har gamla varit dem man tillfrågat när man har sökt information om hur det var förr, exempelvis svenska folklivsforskare från förra seklet fram till idag. En av de verkliga arketyperna för åldringar är också den kloke, vise mannen, som ger råd och berättar (McLerran & McKee 1991:106–107). Tilläggas bör att stereotyper kring gamla i muntlig tradition liksom i de mytologiska arketyperna ger utrymme för en positiv lärdom och minnesförvaltning för gamla män, medan stereotyper av gamla kvinnor när de överhuvudtaget relaterar till lärdom länkar denna till fara, såsom i muntlig tradition om trollkunniga äldre kvinnor (Eklund 1996:29). Kanske är minnets och förflutenhetens centrala plats bara en logisk konsekvens av ett djupt historiskt sammanlänkande av ålderdom med det svunna, i vilket gamla tillskrivs historisk särart. Men vad fyller en sådan historisk särart för funktioner för institutionen, och vad kan den tänkas göra med institutionen, dess patienter och dess brukare?

Vårdens och omsorgens rum är genomsyrade av idéer och värderingar kring den normala människan och den normala kroppen. Sjukdomar beskrivs i hög grad som avvikelser till en normal frisk kropp. I vården krävs också att den stora massan av människor som av olika skäl behöver hjälp kan bemötas och hanteras på ett systematiskt, uniformt och effektivt sätt. Det blir viktigt att kunna isolera och behandla i stort som smått, sjukdomar såväl som deras bärare. Isolerandet av problem går också hand i hand med isolerandet av sjukdomar och sjukdomskategorier, patienter och patientkategorier. I vården har var sak sin plats, från

har en roll som väktare av det förflutna då deras produktiva liv är över (1992:48). Både disengagemangsteorin, som ser ålderdomen som en livsfas då man lösgör sig från samhället, och moderniseringsteorin (vilken ofta är en utgångspunkt för disengagemangsidéer), som menar att åldringar i takt med modernisering förlorar tidigare social status, gör stundtals bruk av liknande föreställningar om ålderdomens "naturliga" roller som historiker, kloka, rådgivare etc (Spencer 1990:24, 26–28).

¹⁰⁴ Ett gott exempel på kontinuiteten i sådana traditionsförlopp är den visrepertoar som Sveriges Radio under Matts Arnbergs ledning spelade in med finländskan Svea Jansson under 1950-talet och som omfattade uppemot 700 visor och sånger. Ett stort antal av dessa hade hon lärt sig av sin mormor, som i sin tur lärt dem av sin mormor.

provrören på medicinskåpets hyllor till sorterandet av patienter. Bar-
nen till pediatriken, de gamla till geriatriken, mödrarna till mödrahälso-
vården. I utgallrandet av friskt från sjukt, homogeniseringen och syste-
matiseringen av myllret av vårdsökande, de långt gångna taxonomierna
och medicinska specialiteterna, bjuder vårdmiljöerna in till läsningar av
kontroll, makt och vetande i Michel Foucaults anda (Foucault 1984:55ff).
Flera är de studier som undersökt hanterandet av patienter i termer av
diskursiva praktiker, de situationer och handlingar där diskurser mate-
rialiseras (Foucault 1993:7). Så riktar Magnus Öhlander i sin avhand-
ling ljuset mot försöken att skapa normalitet och verklighet bland de-
menta, inte minst genom att skapa rum för vården som syftar på deras
tänkta liv före omhändertagandet av institutionen (Öhlander 1996). Med
fokus på diskursiva praktiker, fångar Erik Olsson den dialektiska relatio-
nen mellan å ena sidan de i tal- och texthandlingar konkretiserade före-
ställningarna och kategoriseringarna, å andra sidan de handlingar som
dessa mynnar ut i, inom den institutionella ram som servicehuset utgör
(Olsson 1995:32–33). Lars-Eric Jönsson undersöker hur sinnesjukvården
sökte forma normala kroppar med hjälp av normala rum för vård (Jön-
sson 1997).

För att makt skall kunna uppfattas måste det dock finnas något som
den skaver mot eller blir tydlig mot, något som undflyr den och kanske i
vissa fall också motstår den. Institutionerna utövar helt visst makt. Men
de utövar också omsorg och empati, vilket studierna av vård och makt
alla visar (se ovan). Det jag sett av musik i vården visar på ytterligare en
aspekt, nämligen att vårdens och omsorgens institutioner också erbjuder
rum för andra praktiker än de vårdande och terapeutiska projekt som
de en gång skapades för. I de institutionellt definierade och avgränsade
rummen uppstår vad man skulle kunna likna vid en symbiotisk relation
mellan institution och icke-institutionella användare. I intagandet av in-
stitutionernas ytor omskapar temporärt de organisationer och artister
som söker sig hit institutionsrummet, med klangliga och utomklangli-
ga medel. Eller, i enlighet med resonemanget ovan, omskapar och om-
skapas. För institutionerna infogar också musiken och musikanterna i
ett specifikt socialt sammanhang, där musiken blir *mera av* en behand-
lingsmetod, eller en pedagogik, som kan prövas, utvärderas och skattas
i relation till dess funktionalitet, *mindre av* lustbetonad nu-orienterad
expressivitet.

Kanske är det också så man bör förstå institutionsmusiken, nämligen som en ny form, där musikens funktionalitet utgör en estetisk princip. Denna musik och dessa musikaliska arenor utgör med nya inramningar och nya sociala kontexter en ny musik, som uppstår i samspelet mellan de externa aktörer som använder sig av institutionens rum och institutionen. Institutionen, med de Certeau betraktad som strategins plats, *används* av olika artister, musiker och pensionärsföreningar för att brukas för andra intressen utanför institutionens domäner (Certeau 1988:34f). Eller med de Certeaus ord: taktiken livnar sig på strategin, taktikens rum utgörs av *användandet* av strategins plats. På så vis pekar det dialogiska samspelet mellan institutionens användare och dess ägare på en central poäng i Kevin Hetheringtons arbete om expressiva identiteter. Nämligen att i hjärtat av maktutövning finns dess periferier, och just där – i vårt fall det institutionella rummet – kan man lokalisera utopiken, skapandet av sociala centra (Hetherington 1998:103).

Som sades i inledningen så betraktar de Certeau vardagslivets praktiker som ömsesidigt konstituerade av vad han kallar taktiker och strategier (Certeau 1988:34ff). de Certeau beskriver strategin som de kraftrelationer som möjliggörs när ett subjekt genom vilja och makt (ägare, företag, stad eller vetenskaplig institution) kan isoleras från en "miljö" (ibid:xix). Institutioner kan med en sådan definition av strategi framstå som självskrivna strategiska platser.¹⁰⁵ Detta är miljöer för avskiljning av sjukdomar eller socialtjänst kategorier, institutioner och platser som är *skapade* för att isolera, placera, innesluta, omhänderta och (inte minst i demensdagvården) också övervaka. Det är svårt att inte uppfatta ett strategiskt drag i musiken i dessa miljöer. Den historiserande hållningen i musikurvalet kan läsas som ett modalt inslag i de minnesteatrar som upprättas för gamla i institutionen. Eller med andra ord, musik kan utgöra ett sätt att etablera *minnande* som ett grundmodus för vad som skall pågå. Musik ingår också i upprättandet av ett slutet rum av tillbakablickande, där de människor som institutionen hanterar placeras i förfluten tid. På samma sätt är det möjligt att läsa pensioneringsindustrins musik som ett strategins uttryck – för nog finns samma tendens till att ordna, klassificera, placera och innesluta i sammanhang som produce-

¹⁰⁵ de Certeau beskriver just fängelser och vårdinstitutioner som typexempel på "platser", Buchanan 1992.

ras av entreprenörer, artister och organisationer? Också här handlar det om att finna minsta gemensamma populärmusikaliska nämnare, vilket också upprättar ett normalt (i samma bemärkelse som institutionernas återkommande intresse för "vanligt folk" och "normalt liv"¹⁰⁶) pensionsnärskap i kontrast till en oändlig mängd utanförskap. Men *kan* då musik vara strategisk? Nej, i enlighet med de Certeau kan det inte vara så enkelt att musik är antingen makt eller motmakt, antingen strategi eller taktik, utan varje situation måste ge olika utrymme för spel mellan dessa.

Det musikaliska yttrandet låter sig inte bindas till en enda innebörd, utan pekar ut en mängd innebörder, kanske till och med lika många som det finns lyssnare. Om det finns ett starkt tillbakablickande anslag i mycket av denna musik, och om detta kan läsas som uttryck för en attityd där gamla människor hanteras som lika med sina historiska ursprung eller bakgrunder, så kan vi inte ta för givet att detta enbart innebär in- och underordning. Om de konkreta situationer där musik produceras kan framstå som strategiska, så kan de ofta också ge utrymme för taktiska användanden. Så blir ett till synes strategiskt musikinslag som Fritz och Bengts skivspelning och samtal med de boende under radioinspelningen också ett *utrymme* i tid och rum som de boende använder till småsamtal och en stor del munterhet. Institutionens och programledarnas musikaliska strategi utsätts för taktiska användanden, den schemalagda Aktiviteten omvandlas till ett utrymme att inta i tid och rum. Beroende på ur vilket perspektiv jag som forskare betraktar de musikaliska rummen, vilka som utgör användarna och hur musiken praktiseras, så skiftar också musikens och rummens karaktär. I institutionens strävan att med Svenska Favoriter skapa ett akustiskt normalt hem åt dess boende framstår musiksamlingen som strategi, som en maktutövning i urvalet av vilka klanger som skall inreda institutionen. Betraktar man däremot användandet av samma musik i relation till etermedia, som en strategisk plats, framstår det som ett taktiskt användande av en medieteknologi för att etablera ett ljudrum som inte etermedia erbjuder.

De musikaliska, estetiska och sociala stigarna kring fritidscentret Uven kan också förstås i ljuset av detta resonemang. Stigarna kan ses som de processer genom vilka strategins platser görs till rum, ett slags tempo-

¹⁰⁶ jfr Eva Lundgrens diskussion om "hemlighet" som grundad i strävan att skapa ett "normalt liv" för världens patienter (Lundgren 2005).

rala och temporära åsidosättanden av strategins plats. Detta eftersom stigarna hela tiden beträds – det finns ingen stig utan beträdaren, vilket gör stigen till ett med stegen (Finnegan 1989:306f). Eller som de Certeau formulerar detta: ”gatan, geometriskt definierad av stadsplanerare, omvandlas till rum av stadens gående” (Certeau 1988:117). Man kan se musiken som ett sådant tillfälligt åsidosättande, ett akustiskt brott mot platsen, samtidigt som dess själva förutsättning är institutionens försök att akustiskt iscensätta en strategisk plats. Rum, såsom de som upprättas på eftermiddagens danser på servicehuset, kännetecknas av att de produceras genom praktiserandet eller utövandet av plats (ibid:130).

I detta kapitel har jag velat skissera institutionen som musikalisk miljö i samspel med pensionärsorganisationer och olika privata entreprenörer och artister. Tydligt är hur musik går in i och både understöder men också ruckar på de förflutenhetsbyggen eller minnesteatrar som olika vård- och boendeformer organiserar för gamla. Det musikaliska pensionärskap som formas i institutionen är således å ena sidan ett utrymme för taktiskt spel och strategisk reglering, men också ett utrymme där minnande utgör en grundförutsättning och olika minnen bryts mot varandra. Detta spel kommer att utvecklas i avhandlingens kommande kapitel. I nästa kapitel diskuteras hur själva pensionärsföreningarna i Sälgtuna genom sina aktiviteter överskred rum, men hur de inte bara förenade människor utan också platser. I sång och musicerande, liksom i andra ofta estetiska verksamheter skapades förbindelser mellan privata och offentliga rum. Hemmen kom att kommentera positioner och roller i föreningslivet, kom att genljuda av klanger från andra platser. Föreningarna, med deras regler, mötesordningar och formalia, utgjorde uttalande språk som väntade på att utövas, former som sökte sina användare. I Sälgtuna utgjorde de fysiska platser som blev föreningarnas spelrum ofta av just institutioner – servicehus och äldreboenden.

4. Förening och form

Tjugofemte januari 2000, klockan är halv tre.¹⁰⁷ Sånggruppens ledare Uno står på en stol framför scenen i servicehuset Västanås aula. Framför honom sitter kören. Det är hög uppslutning idag, fyra av de fem ackompanjatorerna är här, och bland sångarna är tolv kvinnor och fem män med. Nere på golvet står ett tiotal stolar utplacerade i en rad mitt i rummet. Alla är tomma. Bakom dem sitter åtta av servicehusets boende i sina rullstolar, fem kvinnor och två män. Närmast mig sitter en kvinna ur personalen och håller om en av damerna. Just nu lyssnar vi till ett långt valspotpourri med refränger från *Ja, det är våren*, *Våren*, *Kostervals*, *Maj på Sunnanö*, *Svarte Rudolf*, *Tulpaner från Amsterdam* och andra kända valsmelodier. Valser som harmoniskt och melodiskt rör sig i välbekanta marker. Och flertalet ingående i vad som brukar kallas ”den svenska vis-skatten”. Pianot är som vanligt lite ostämt. Kanske för att det är ett stort och ganska kyligt rum. Yngve, som varit med om en stroke och håller på att åter lära sig spela, försöker hänga med på gitarren så gott det går, men man ser honom knappt där han sitter bakom pianot och pianisten Viola. Carin gungar fram och tillbaka med sitt dragspel, och bredvid sitter hennes man Olle med sin bas alldeles invid ett scendraperi. I detta nummer har han inte spelat klarinett, men det är annars det instrument som verkar ta mest skada av klimatet i rummet, och då kan det uppstå genomträngande dissonanser. Sångarna har sina pärmars i knäna. Vissa måste läsa inantill, andra kan sångerna utantill och följer istället Unos rörelser med blicken. Jag ser koncentrerade miner, allvarliga miner, men också leenden som utstrålar sångarglädje. Ibland ler någon lite mot någon granne. Publikens lyssnar tyst, alla med blicken mot scenen, och ibland mot

¹⁰⁷ V 2000-01-25.

mig som främling eller bort mot fönstren. När sången är slut klappar alla boende ivrigt. Nu blir det ett instrumentalt uppträdande med Carin och Olle, han på klarinett och hon på durspel. De ställer sig lite i kanten av scenen. Carin bugar.

– Nu ska vi spela nånting som heter ”Knäppgöken”, en hambo, säger Olle. Och så sätter de igång. Låten ger ett hurtigt intryck, i glatt, raskt tempo och muntra durharmonier. Carin gungar på ettan och trean, de betonade slagen i hambon, och lutar sig då och då bakåt på ett sätt som jag känner igen från andra dragspelare. Hennes min pendlar mellan att vara lite bestämd och att lösas upp i ett självsäkert leende. Olle är lite mer återhållsam, kanske lite mer nervös. Som för att betona det hurtiga klappar alla sångarna med på ettan i varje takt, och Uno står vänd mot de spelande och knixar på benen vid ettorna några gånger. Men detta är förstås också dansmusik, som genom sitt blotta ”sväng” uppmanar till rörelse. Klarinetten bryter betänkligt mot dragspelet, och då och då råkar Olle också åstadkomma ”tupptoner” som skär genom luften. När låten är slut applåderar alla sångarna tillsammans med publiken. Olle påannonserar nästa låt, ”Bertils polka”. Polkan med sin raska 2/4 låter betydligt snabbare men har ungefär samma notvärde (uppskattningsvis runt 120). Också här klappar sångarna med på ettorna, och ser faktiskt lite mer engagerade ut än under hambon. Kören framför sedan några mer stillsamma sånger med mer introspektiva teman, först en av gruppens många ”cedermarkare”, den existensiella betraktelsen ”Varje dag är en gåva”.¹⁰⁸ Därpå den religiösa ”Han ger mig kärlek” vars refräng slutar med raden ”Jesus ska hämta mig hem”. Den första av dem har en lite mer sentimental framtoning, medan den senare påminner om country & western, kanske på grund av tonika-dominantpendlingen och ¾ i lågt tempo. Sedan är det dags för gruppens slutvinjett, som Uno brukar kalla den, ”Underbara mot varann”. Alla reser sig upp, till och med Yngve med sin gitarr. Fram och tillbaka gungar hela gruppen, hand i hand. Alla ler. Uno har klättrat ner och står på golvet, ömsom vänd mot gruppen på scenen i några armtag för att hålla igång dirigerandet, ömsom vänd mot publiken gungande och uppmuntrande.

¹⁰⁸ ”Cedermarkare”, sånger skrivna av Roland Cedermark, utgjorde en så stor del av sånggruppens repertoar att de hade fått en egen genrebeteckning.

4. FÖRENING OCH FORM

Tänk om vi alla ville vara/vänliga och rara/underbara mot varann
alla tråkigheter glömma/ glädjestunder gömma/ det är något som vi kan
bara vi vill så är det möjligt/gräla det är löjligt/kosta på ett smil ibland
tänk om vi alla ville vara/ vänliga och rara/ underbara mot varann/

Efter ett tag i Sälgtuna började jag vänja mig vid det som jag initialt hade upplevt som extrema dissonanser både från sångare och musiker. Men idag, några år senare, tycker jag återigen att det bitvis "låter illa" om inspelningarna som jag gjorde. Och samtidigt anlätades både PRO:s kör och SPF:s sånggrupp att sjunga på servicehus, firmafester och föreningsmöten. Jag måste ha "hört fel" i relation till hur gruppernas publik i Sälgtuna hörde. Vad var det egentligen som kom till uttryck i gruppernas uppträdanden i Sälgtuna? Hur gestaltade den musikaliska formen föreningsarnas former?

I detta kapitel vill jag ta upp pensionärsföreningarna i Sälgtuna, deras musik och dennas arenor, men också den estetik som formades där och hur denna i sin tur gestaltade centrala värderingar och perspektiv i föreningarna. Ett genomgående tema för diskussionen är *form*. När jag använder det ordet vill jag ta fasta på två betydelser. Dels som ett kärl eller hellre en gjutform – något som rymmer men också formar företeelser. Dels som en estetisk aspekt – något som ger möjlighet att uttrycka saker på ett elaborerat sätt och en dimension som får oss att uppfatta, betrakta eller lyssna till saker på ett visst sätt. Jag menar att form på flera nivåer utgjorde en strategins plats i Sälgtuna. Med det menar jag att former, i musik och i föreningsformer, både gick att använda för att iscensätta egna spelrum, men att de också satte gränser för det görbara. Därmed återknyter kapitlet till diskussionen av samspelet mellan strategi och taktik: strategins föreningsform, stadens gatunät och sångernas igenkännbarhet utgjorde regler som användes i taktiskt spel – föreningen blev ett instrument, staden omformades kring aktiviteterna till rum, och gamla slagdängor blev nya mötessånger.

I kapitel två och tre diskuterades hur pensionärskap musikaliskt formas i föreningsrelaterade och kommersiella sammanhang, och i institutionsmusik. I detta och de följande två kapitlen kommer jag att närma mig pensionärskap som det formas i föreningar, med fokus på i tur och ordning form, minne och iscensättning. Detta kapitel inleds med en kort historisk och geografisk skiss av Sälgtuna, skådeplatsen för detta och följande kapitel. Eftersom jag maskerat stadens namn och inte vill att dess

identitet skall gå att röja alltför lätt, så har jag låtit de lokala sammanhangens vikt för förståelsen få avgöra om de skall finnas med. Därefter introduceras de tre föreningar i Sälgtuna vars musikaktiviteter jag följde från november 1999 till maj 2000. I centrum för analysen står förening och form – hur föreningarna ingick i forandet av rutiner och hemmiljöer, hur en estetik formades i föreningens musicerande, men också hur föreningsformen användes som ett verktyg. Pensionärskap formades alltså av befintliga former och strukturer i allt från mötesorganisation till repertoar, men formade också rum och tider bortom föreningarna.

Sälgtuna

Sälgtuna är en mindre industristad i södra Sverige med drygt 18 000 invånare i tätorten, runt 25 000 i kommunen.¹⁰⁹ Tidigt blev staden viktig för förädlingen av råmetall genom smedjor och hyttor, och under 1800-talet uppstod här verkstadsindustrier. Under 1900-talet expanderade industrin med annan förädlingsindustri inom kemi- och agrarområdet. Som en följd av detta ökade under mitten av seklet befolkningen snabbt från en ganska blygsam nivå, för att under 1970-talets krisår och fabriksnedläggningarna under 1980- och 90-talen åter långsamt vända nedåt. Som en illustration kan nämnas att befolkningen i Sälgtuna de 25 åren mellan 1915 och 1940 ökade med 13 % (från 6 612¹¹⁰ till 7 501), medan de följande 25 åren fram till 1965 såg en tredubbling av befolkningens mängd (från 7 501 till 20 041). Omställningen vid fabriksnedläggningarna tycks ha varit svåra, inte minst då närliggande städernas industrier inom motsvarande sektorer också drabbats av nedläggningar. En tydlig tendens är att kommunen idag satsar på långpendling till storstäder, både för dem som redan bor i Sälgtuna och för att locka dit nya invånare med låga boendekostnader och natur, medan musik- och medieområdet är på frammarsch som ekonomiska nischer.

Den stora befolkningsökningen under efterkrigstiden utgjordes framförallt av inflyttare från såväl den omkringliggande landsbygden, som från andra delar av landet och från Finland, övriga Norden, Baltikum,

¹⁰⁹ I detta avsnitt kan jag inte uppge vilka källor uppgifterna är hämtade från, eftersom detta skulle röja Sälgtunas identitet. Jag hoppas att läsaren skall ha överseende med detta.

¹¹⁰ Sammanslagning av siffror för socknen och staden.

Italien och Balkan. De senaste decennierna har inneburit en nettoutflyttning med endast få inflyttare från bland annat Mellanöstern. Den etniska mångfalden är inte speciellt påtaglig i stadsrummet, men märks i en mängd finska organisationer (däribland Finska PRO), Serbiska föreningen, Lettiska föreningen, katolska kyrkan, restauranger och en livsmedelsbutik med varor från Mellanöstern och Balkan mitt i staden. I pensionsföreningarna var de flesta jag talade med inflyttade, oftast från andra delar av Sverige men också från grannländerna och från Sydeuropa.

Landsbygden runtomkring Sälgtuna präglas av odlings- och betesmark, men i kommunen finns också stora skogar som en gång i tiden utgjorde grunden i skogs- och pappersindustri och produktionen av färdigfabricerade hus. Socialhistoriskt påminner Sälgtuna närmast om ett brukssamhälle med prästgård och industriägare i centrum, medan landsbygden runtomkring präglats av medelstora och större jordägare. Relationen mellan dagens verkstadsindustrier och deras tidigare anställda, med årligt Luciakaffe och senioraktiviteter, kunde dock framstå som ganska lik patriarkala bruksrelationer (jfr Hellspong 1994:173f). En annan bestående social skillnad som ibland kom till ytan var den mellan stadsborna och landsbygdens bönder.

Centrala staden präglas av Stortorget som omges av kommunalhus, tidningen Brukspostens huvudkontor, köpcentret Smedjan och Sälgtunaån. Vid lunchtid är här mycket folk, men biltrafiken är avstängd vid Stortorget och vid Kungsgatans bro över ån, så det är ljudmässigt ganska lugnt i centrum. Redan vid åttatiden på kvällen är det närmast öde, en och annan ensam gående stör tystnaden med knastret av grus under skorna, och några ungdomar vid torgets korykiosk brister då och då ut i ett skratt eller skriker till. Går man norrut uppför Kungsgatan kommer man till Folkets Hus, som rymmer både Stadsbiblioteket, förenings- och möteslokaler och en restaurang där eleverna på gymnasiets restauranglinje lagar maten. Fortsätter man förbi Folkets Hus har man flerbostadshus och höghus på höger sida och villor på vänster sida. I detta område ligger Missionskyrkan där SPF-kören repeterar. Det finns flera gator som den här, som går rakt in mot centrum, men trots att de är viktiga infarter är trafiken gles. När man sedan når Ringledden som omger den inre staden tar villorna över på bortre sidan, i det medelklassdominerade område som kallas Åsen (här bor också stadens lilla förmögna överklass). Stadens centrala bebyggelse löper en bit längs Sälgtunaåns sydsida, och det

är här servicehuset Västanås ligger, där PRO-kören repeterar. På norra sidan övergår staden snabbt i villabebyggelse. Alldeles intill centrum ligger här servicehuset Viberg, där seniordansarna i PRO höll till. Sydväst om stadens centrum, längre bort från Sälgtunaån ligger det hyreshusdominerade område byggt under sjuttioalet som kallas Lundarna (och som tycks omges av samma slags stigmatiserande tal som brukar omge storstädernas miljonprogramsområden, jfr Ristilammi 1994). Längs med de järnvägsspår som tangerar stadsbebyggelsen breder högkapitalismens stora verkstads- och kemiindustrier ut sig, på samma sätt som den tidiga industrialismens numera kulturminnesmärkta tegelbyggnader följer Sälgtunaån. De byggnader som en gång i tiden måste vibrerat av ljuden från stånghammare och verkstadsmaskiner, används nu för rockmusik och kaféverksamheter, medan järnvägsspåren och de industrier som nu ligger längs med dem idag ljuder och skakar av fjärrtåg och långtradare.

I förening

Redan innan jag kom till Sälgtuna första gången hade jag tagit kontakt med de större pensionärsorganisationerna där. Efter att ha talat med ordföranden i ett antal föreningar beslöt jag mig för att följa musiklivet i SPF Sälgtunabygden (landsbygdsföreningen inom SPF), PRO Sälgtuna och Föreningen Aktiva Seniorer. Med sina studieförbundsrelationer till i tur och ordning Vuxenskolan, ABF och Medborgarskolan, mer eller mindre starka relationer till politiska partier, samt om inte klassmässigt homogena så i alla fall med tydlig slagsida mot lantbrukare, arbetarklass och medelklass, representerade föreningarna också ett politiskt och socialt spektrum. I början hade jag också kontakt med en ordförande i Mekseniorerna, en pensionärsförening för tidigare anställda vid en verkstadsfabrik, och var också med på en sammankomst med Finska PRO. Finnarna, som utgjorde nära 10 % av pensionärerna i Sälgtuna, levde fortfarande som pensionärer i stor del ett "finskt" liv, där man talat finska på arbetsplatsen och i hemmet och nu också i pensionärsföreningen. Jag blev varmt välkommen av Finska PRO, inte minst därför att ordföranden arbetade för att starta en finsk avdelning på ett äldreboende i staden och nog betraktade mig som ett potentiellt verktyg i kampen mot motsträviga kommunalråd. Ganska tidigt träffade jag också ordföranden i PRO Karbärke, en egen förening i den norra kommundelen. I början av mitt

4. FÖRENING OCH FORM


fältarbete hade de dock inga musikaktiviteter överhuvudtaget och därför blev de inte relevanta för studien. De här första sonderingarna blev ändå en fond för förståelsen av det vidare föreningslivet i Sälgtuna som jag nu ska beskriva.

Vad gjorde pensionärsföreningarna i Sälgtuna? Mitt första möte med föreningarna skedde i ett samtal med ordföranden Margit och medlemmen Holger på PRO-föreningens kontor på Murargatan i centrala Sälgtuna. Margit och jag hade talats vid några gånger per telefon, och hon var, kanske i sin egenskap av ordförande, både formell och socialt smidig och verkade van vid att möta folk. Själv hade jag presenterat mig och bakgrunden till mitt avhandlingsprojekt ganska utförligt för att förklara varför jag var intresserad av vad de höll på med. På Margits bord låg medlemsregister och små högar med olikfärgade broschyrer. Vid sin sida hade hon Holger, en aktiv medlem med flera cirkelengagemang som satt med under hela samtalet men mest flikade in stickrepliker, korrigerade små detaljfel eller kompletterade vad Margit sade. Från högarna på bordet gav de mig gröna och orangefärgade programblad i lätthanterligt fickformat för de månatliga lördagsdanserna på Folkets Park och en broschyr som presenterade föreningen för nytillkomna medlemmar.

"*Välkommen till PRO i Sälgtuna*" kunde man läsa på förstasidan. Texten var i kursiver och ordet PRO framträdde i form av det kronprydda PRO-emblemet. Längst ner fanns en bild. Ett fotokopierat grovkornigt fotografi av två händer som kramar varandra, kanske i ett formellt handslag, kanske i ett hjälpande handtag.



På första insidan fanns namn och telefonnummer till alla styrelsemedlemmar i föreningen, expeditionens adress och öppettider. På höger sida presenterades föreningens målsättningar och aktiviteter: "Vi är en organisation som arbetar för att tillvarata pensionärernas intressen. Vi vill även vara en trivselorganisation som ger pensionärerna tillfällen till avkoppling, motion och gemenskap." Lite längre ner exemplifierades organisationens verksamheter: "Säkert hittar du något som är av intesse för dig, t.ex. litteratur, landskapscirkel, konsthantverk, snickarkurs, Minilagbok för pensionärer m.m." och strax under något om de potentiella utkomsterna för medlemmen "alldeles säkert är att du får goda vänner och mycket trevligt om du deltar i någon cirkel". På sista sidan fanns några till förslag på särskilt framträdande verksamheter – sång och seniordans, men också bingopromenader, resor och danser.




KOM MED OCH SJUNG !

PRO-kören är också en mycket populär bekantskap.

ROLIG OCH NYTTIG MOTION !

Kom och dansa i vår grupp av seniordansare som dansar INTERNATIONELL dans.



FRITIDSKOMMITTEN
 Ordnar **Bingopromenader** och **dans** för alla pensionärer inom PRO.

Ibland åker vi till andra föreningar för att dansa.
 Och till våra egna danser kommer folk från när och fjärran.
 OBS! Medlemskort för PRO uppvisas.

RESELEDAREN
ORDNAR MED RESOR OCH UTFLYKTER.

Så kom med i vår gemenskap, alla är

VÄLKOMNA !

4. FÖRENING OCH FORM

Ungefär så lät också Margits uppräknig av aktiviteter, som med utgångspunkt i min inledande beskrivning av avhandlingens intresseområde, tog sin början i musikaliska aktiviteter av olika slag: Hon nämnde *sångkören* som hon beskrev som ”mycket aktiv” med runt 30 medlemmar, dock mestadels kvinnor, vilket gör att det blir en speciell sammansättning av röster. Sedan har de *Qi Gong* och *seniordans* med ett 20-tal dansare. Men också där överväger kvinnorna så de får göra de manliga rollerna också. Två gånger om året ordnar man *musikcafé* på Folkets Hus där lokala förmågor och PRO-kören uppträder. Folkets Hus står för kaffeförsäljning – 18 kronor kostar det.¹¹¹ Ibland har de också anlitat elever från *musikskolan* till musikcaféerna.

Sedan har man, i likhet med SPF, 10 eller 12 *läsCirklar*, bland annat det som i SPF hette ”Läs & Res”, där man t.ex. läser om någon ort eller något län och sedan reser dit terminen efter. Det här sker i samarbete med ABF. Våren 2000 skulle de resa till Laholm, 1999 var de på Öland och året dessförinnan i Ångermanland. PRO hade också en för tillfället slumrande *teatergrupp* där Uno som ledde kören också hade varit ledare. Seniordansen, läscirklarna och flera andra aktiviteter är säsongbundna. Många har nämligen fortfarande kvar sommarhus och vill bo där eller resa bort under sommaren, så danserna lägger av då men börjar oftast igen i augusti. I PRO:s dansprogram figurerar namn som signalerar dansband – *Zamzons, Jan-Åkes, Bex, Jiges* osv.

Betoningen av bildning och cirkelverksamhet är ännu tydligare i SPF:s och Aktiva Seniorers presentationer, och utbudet av cirklar är sig ganska likt mellan organisationerna – i SPF kunde man studera opera, medan PRO hade hantverksCirklar, men i stora drag var det samma slags områden. Aktiva Seniorers program skilde sig på vissa punkter från PRO:s och SPF:s. Inslaget av resor, både i form av längre resor till Bryssel, Strasbourg, Bergen eller Valamo och kortare dagsturer till Järna, Gustavsbergs porslinsfabrik eller Gävle var påtagligare. En viktig bakgrund till denna skillnad är förstås att medlemmarna i föreningen tillhörde en mer välbeställd ofta villaboende medelklass som antagligen ofta hade mer pengar över för resor. Resande var också en värderad resurs i föreningen, genom att det länkades till andra högt skattade värden som bildning, aktivitet och att ha

¹¹¹ I priset ingår kaffe, kanelbulle och nummerlott, och dragning av vinnare verkar vara ett uppskattat inslag.

många vänner. På mötena med den musikcirkel i Aktiva Seniorer som jag deltog i kom ofta långresor och utlandsvistelser på tal.

Programmen för de tre föreningarnas månadsmöten uppvisade flera paralleller men också olikheter. Att det finns vissa likheter mellan PRO och SPF kan kanske förstås mot bakgrund av att detta är två organisationer som driver inte bara en underhållnings- och aktiveringsverksamhet, utan också tydligt fyller politiska funktioner och därtill har en under flera decennier upparbetad rutin att både formulera och arbeta för pensionärer som ett kollektiv. I den ena änden av en glidande skala från kollektivism till individualism kan man placera PRO. Med ett utbud av dietister, mannekänguppvisningar (och då med anpassning till en mogen publik), musikcaféer, uppträdanden med PRO-kören, veteranvetartävlingar¹¹² och diskussioner om apoteksfrågor riktade sig PRO framförallt till pensionärer som ett kollektiv i behov av hälsoupplýsning, hjälp med klädval och senioranpassad underhållning. SPF Sälgtunabygden hade också ett starkt inslag av upplýsning, med gäster från brandkåren som pratade om faror i hemmet eller diskussioner kring hörapparater och hörselslingor, jämte underhållningen. I SPF Sälgtuna Stads höstprogram 1999, med evenemang flera gånger i månaden, kunde man bara finna två upplýsningsslag – ett om tandvård och ett om de då nya trafikreglerna, medan inslaget av levnadshistoriska kåserier, föredrag och reseberättelser var större. Gäster var till exempel pensionerade poliser och historiker. Aktiva Seniorer hade på sitt program ingen upplýsande eller rådgivande verksamhet alls, men däremot både kåserande inslag som de i SPF och ”studiebesök”, som innebar att man åkte iväg och lärde sig om någon lokal kulturhistorisk plats, någon lokal industri eller någon myndighet. Dagsutflykter gick till Norrviken, Åsäter och andra städer i närheten, men också till Stockholm, en gång för visning av Ulriksdals slott med guidning på Confidencen av operasångerskan Kjerstin Dellert, en annan gång med besök på Långholmen. Vid några tillfällen hade man besök av vänföreningar från Värmdö och Nora.

¹¹² ”Veteranvetartävlingar” kan närmast beskrivas som ett slags ”Trivial Pursuit” inför publik eller ett ”Vi i 5:an” för pensionärer. Namnet är förstas en ordlek med orden ”veta” och ”veteran” – ett av de begrepp som lanserats som alternativ till ”pensionär”. Men ”vetande” var också ett uttryck som förekom i FAS i form av cirkelverksamheten ”Mervetarna”, och som kanske antyder ställningen hos den fakta man tillägnade sig i föreningarnas cirklar.

Möte

Rummet är fullt av rörelse och röster.¹¹³ Många sitter redan ned vid sina bord, medan andra kommer in i Västanvikskyrkans församlingslokal. På borden står termosar med kaffe. Det är årsmöte med SPF Sälgtunabygden. Kanske är det därför som medlemmarna är lite uppladda – damerna i mörk kjol och kavaj, herrarna i kostym eller kavaj. Själv har jag blivit anvisad plats vid de prominentas bord. Bredvid mig sitter ordföranden i länsförbundets styrelse iförd mörk dräkt och en mörk bindmössa. Alla i sånggruppen sitter vid samma bord, en bit ifrån mig. De ser lite samlade ut. Men så är det också en stor publik en sådan här dag. Vid ett vanligt servicehusframträdande kanske det rör sig om 20–30 personer som lyssnar, inklusive personalen. Här är det nog uppåt femtio-sextio, kanske till och med fler. På scenen står en flygel, och ovanpå den ligger en klassisk gitarr. Ordföranden reser sig upp och börjar prata i mikrofonen. Kort, nästan lite lågmält annonserar hon dagens program: först sånggruppen, så parentation, sedan lite till sång. Sedan blir det mötesförhandlingar, och därpå en underhållare från Norrviken som kommer till kaffet. Sånggruppen reser sig och går upp på scenen. Ordföranden tar mikrofonen och förklarar vad jag gör där med videokameran. Nora sätter sig vid flygeln och så börjar de. "Mörkret skall förgå". En religiös sång i lågt tempo med en lite pendlande pulskänsla. Både Nora och sångarna ser allvarliga ut. Men det är också religiös musik i ett religiöst rum, så kanske är det också en attityd som följer med rummet. Alla håller notblad framför sig, och de flesta lyfter knappt blicken. De tydligaste rösterna är ljusa och spröda. Av de 18 sångare som är med idag är 13 kvinnor. Under deras röster hörs herrarna som står längst bak mot väggen. Alla befinner sig här i mellersta barytonregistret, rösterna är överlag lite spröda och ingen djupare bas tränger fram. Publiken sitter tyst och lyssnar. Några damer viskar något till varandra vid ett av borden. Sången saknar slutkadens vilket skapar en känsla av ändlöshet, och när den klingat ut känns den ändå inte riktigt "avslutad". Utan någon applåd (detta är ju ett kyrkligt rum, och skall inrama parentationen som religiös handling) eller ett enda ord emellan kommer sedan "Min framtids stad" och därpå "När Han kommer", två till religiösa sånger med utopiska motiv. Båda är livligare än den första sången, och gruppen ser ut att slappna av lite mer. I "När Han

¹¹³ V 2000-02-11.

kommer” gör melodin ett raskt språng vid övergången till subdominanten, och här är det en av kvinnorösterna som inte orkar ta sig upp utan ligger kring en enda ton genom hela den fallande melodin. Den får ett starkt genomslag, och med dess entonighet uppstår en genomträngande dissonans. Jag har tänkt på den här rösten tidigare, och på hur svårt det måste vara för dem som står närmast att hålla tonläget. När sista ackordet klingat ut på flygeln reser sig ordföranden och uppmanar alla att stå upp inför parentationen. Efter uppläsningen av årets avlidna medlemmar sjunger alla, inklusive sånggruppen som står kvar på scenen, ”Härlig är jorden”. Ingen läser inantill här, och för denna sång behövs inte heller några ord eller noter. Efteråt går sånggruppen av scenen. En av damerna leder en annan. De här sångerna är inte bara sånger som ska framföras, för många är de också påminnelser om anhörigas begravningar och svåra stunder. Ingvar till exempel, som jag intervjuat på sin gård ute på landsbygden, hade bara några månader tidigare förlorat sin hustru.

Sånggrupperna framförde unison sång. Det innebär att alla sjunger samma stämma. Vissa sjunger i ett högre läge, andra i ett lägre, men alla sjunger samma toner och samma melodi. Vad varje röst bidrar med är att stärka och färga klangen i denna enda stämma, inte att skapa flera stämmor. Utan att tala om symbolik kan man således säga att sånggrupperna förkroppsligade enstämmighet och enighet. Men hur ska man då förstå de röster som stack ut, såsom hon som inte orkade upp i det övre registret i ”När Han kommer”? Jag tror att en viktig funktion för sånggruppen i föreningen var att gestalta likhet. Men det finns två likheter att tänka på i det här sammanhanget: dels att ”vara som andra” – smälta in och inte sticka ut, dels att inte vara bättre än någon annan. Den första aspekten förkroppsligade gruppen redan på fakturplanet, i det unisona framförandet av sångerna. Den varierande nivån på rösterna tolkar jag som ett sätt att hantera den andra aspekten. Det var viktigt för grupperna att de inte bara var öppna för alla, utan att det också tydligt *hördes* att vem som helst kunde få vara med. I detta mönster anslöt sig grupperna till en tradition av amatörism med stort historiskt djup, och som varit ett viktigt inslag i många rörelser som kombinerat musik och politik. Jag skall strax återvända till detta för en utförligare diskussion. Så uppstod i sånggrupperna ett speciellt sound, ett *likhetssound* som redan på klangnivån talade om inklusivitet och nivellering.

Gemenskap och glad samvaro

Ett fåtal sammanfattande ord kring pensionärsverksamheter dyker upp gång på gång. I PRO:s introduktion blev man som sagt inbjuden till en "trivselorganisation" som jobbar för "avkoppling, motion och gemenskap". I andra pensionärsorganisationer är vokabulären i stort densamma – ledorden är alltid "gemenskap" och "trivsel". Slår man till exempel upp välkomstbladet från Aktiva Seniorers Regionsförbund kan man läsa att "[F]örbundet erbjuder en meningsfull och berikande verksamhet där individen står i centrum och gemenskap och trivsel är nyckelord". "Gemenskap" under trivsamma former var också vad många verkade finna i föreningens verksamheter. Diana, medlem i PRO-gruppen, kom flera gånger tillbaka till att man just "skojar" med varandra när man ses. Hon beskrev hur de vid kaffepauserna, som i alla aktiviteter framstår som ett centralt trivselinslag, brukar berätta historier och alla skrattar.¹¹⁴ Men det var inte många i körerna som umgicks informellt med varandra vid sidan av föreningsarrangemangen. Mitt intryck var att man hade trevligt tillsammans i föreningsformen, men att det också var en avskild samvaro, begränsad till vissa tider, platser och former.

Ett genomgående drag i föreningsarrangemang både i Stockholm och i Sälgtuna var en kombination av trivsel, glädje och gemenskap. I andra sammanhang fanns glädje-idealet med som en utgångspunkt för engagemang. Fritz Holm beskrev hela sitt engagemang i närradions pensionärsprogram som utgående från "känslan för de gamla" och viljan att "sprida glädje". Kassettprenumerationen "Svenska Favoriters" upphovsman sakenade i dagens musik den glädje som fanns i svunna tiders schlager. Annelisa Ericsons och Sickan Carlssons hela musikaliska insats under Seniorchansen kan sammanfattas med glädje – från de hurtiga tongångarna i "Vår generation" till låtar som Stevens och Grönblads "Ett leende år". Hur ska man förstå detta återkommande krav på och värnande om glädje i olika sammanhang?

¹¹⁴ För mig som utomstående var "trivsel" ett ganska ovant ord. Det har en klang av lite lagom, kanske till och med lite formellt, ungefär som "trevligt" och "trevnad". En snabb överblick över de första av de 109 000 träffar man får på sökmotorn google med ordet "trivsel" (2003-10-09) signalerar att det används i tre sammanhang – kring skolan, kring äldreomsorgen och i olika föreningar. Jag ska också återkomma till kaffedrickandets roll längre fram. Självfallet trivdes antagligen de flesta också annars, men kaffestunden innebar rent umgänge, utan förtecken av inläring, repeterande, koncentration osv.

Först föranleder det en reflexiv kommentar. Antagligen är det först nu som svunna decenniers breda populärmusik kan framstå som glad och hurtig, och då säger hela min uppmärksamhet på detta lika mycket om min samtids musik idag som om 30-, 40- och 50-talens schlager. Om populärmusik under högkapitalismen var något man skulle bli glad av, ja, rentutav kunde *uppmåna* folk att vara glada, så har senkapitalismens populärmusik kanske fått bära ett bredare känslomässigt register (jfr Lilienstam 1996). Men efter en sådan inledande reflektion kan vi också inse att den musik från den tiden som förekommer på pensionärskapets arenor i nuet är ett urval, och där säger glädjen i och kring musiken mer om nuet och om nuets bild av det förflutna än om det förflutna i sig.

En möjlig tolkning är att se glädjens plats och betoningen av gemenskap och samvaro i relation till vad jag med gerontologen David Ekerdt kallar *aktivitetsetiken* (Ekerdt 1986). Han menar att den kalvinistiska arbetsetiken fortlever efter pensioneringen i form av en "aktivitetsetik"¹¹⁵. Aktivitetsetiken har fyra huvudsakliga funktioner menar Ekerdt: den legitimerar pensioneringens fritid (den frigjorda tiden), försvarar gamla mot fördomar om gamlas överblivenhet, förtydligar pensionärsrollen och "tämjer" pensionärslivet genom att anpassa det efter rådande sociala normer (ibid:240). Sammantaget innebär detta att "aktivitet" kan rättfärdiga ett icke-arbetande vuxet liv.¹¹⁶ Aktivitet framstår med andra ord som ett socialt imperativ i pensionärskap.¹¹⁷ På motsvarande vis framstår också *glädje* som ett imperativ, ett postulat som inte kan ifrågasättas. "Om vi är glada tillsammans så blir vi glada tillsammans" skulle ett sådant glädjeimperativ kunna sammanfattas. I betoningen av glädje och gemenskap finns också ett uppfordrande och hurtigt tilltal som rimmar

¹¹⁵ Eng. *busy ethic*, men med betydelsen att vara "aktiv" snarare än "upptagen". Ekerdt refererar här till en ursprunglig "kalvinistisk" arbetsetik, men relaterar inte explicit till Webers klassiska diskussion kring sambandet mellan den tidiga kapitalismen och den protestantiska arbetsetiken (Weber 1930). Exakt vad för slags samhället Ekerdt gör anspråk på att beskriva framgår inte heller, men man får anta att hans iakttagelser gjorts i USA.

¹¹⁶ Inom socialgerontologin har till och med aktivitetsetiken tagit sig uttryck i en egen teoribildning, den så kallade "aktivitetsteorin" som närmast postulerar vikten av aktivitet i ålderdomen (Tornstam 1994a).

¹¹⁷ Innan jag upptäckte Ekerdts text tänkte jag på fenomenet i termer av just ett "aktivitetsimperativ" (Englund 1997:104). Betonandet av aktivitet kan också förstås som länkat till oberoendet som ett absolut värde (jfr Hockey & James 1993).

med betonandet av aktivitet. Som en andra sida av samma mynt kan man förstå kommenterandet av de skröpliga medlemmar som fortfarande deltog i aktiviteter. Sådana medlemmar som var rullstolsbundna eller hade svårt att röra sig kunde, som vid flera tillfällen under det tioårsjubileum som Aktiva Seniorer firade, kommenteras med att de fortfarande var så pigga eller klara i huvudet. När den åldrande kroppen alltså nådde en viss nivå av fysisk påtaglighet hos vissa medlemmar, i form av tydliga handikapp, kryckor eller rullatorer, så blev det möjligt för dem som saknade sådana attribut att uppfatta och tala om "åldringarna" som särskilda från andra. Och det talet skedde alltid i en uppskattande ton – att den skröpliges sätt att vara kontrasterade mot den fysiska åldern. På det sättet svarade också kommenterandet av "åldringarna" mot ett mer generellt mönster i sätt att se på ålderdom. Den goda åldringen är en ungdomlig åldring, ungefär som den "farfar" som i sina rörelser framstår som "blott tjugoett" i "Se farfar dansar gammal vals" (Eklund & Englund 1997:22). I Aktiva Seniorer, vars själva föreningsnamn vittnar om vikten av aktivitet, utgjorde sådana medlemmar på en och samma gång ett slags "superseniorer" som kunde förkroppsliga ett gott åldrande med aktivitet mot alla odds (och kanske också ett träget "the show must go on"), och de fysiska avvikare som fick utgöra normens bekräftande undantag.

Ett annat alternativ är att förstå denna glädje som en viktig beståndsdel i det samtidiga *kontrasterandet* och överbryggandet av nu och då som löper som en röd tråd genom flera sammanhang. Med detta perspektiv blir glädjen till ett slags motkraft till nutidens svårmod, det som yngre människor uppvisar. Risken med en sådan tolkning är att glädjen reduceras till ett symboliskt redskap och instrumentaliseras, och att man därigenom frånkänner glädjen dess expressiva plats. Å andra sidan finns förstås inget hinder för att glädjen *på en och samma gång* kan fylla en sådan kontrastiv funktion, vilket i sin tur kan stärka känslor av att tillhöra en annan, gemensam tid (i det här fallet annorlunda i kraft av dess muntra, glada modus), och vara ett självändamål, med eget värde för deltagarna. Ett tredje alternativ är att förstå betonandet av gemenskap och glädje som en accentuering av pensionärskapets aspekt av *gemenskap*. Pensionärsorganisationerna har alltsedan begynnelsen haft tre verksamhetsområden, nämligen att bedriva politisk verksamhet för förbättrande av pensionärernas villkor, att ge stöd och råd till medlemmar och att erbjuda trivselbefrämjande verksamheter (Jönsson 2001:66ff). I den politiska

målsättningen ryms frågor om pensioner, äldreomsorg och handikapp, frågor som i hög grad vilar på en solidaritet baserad på gemensam ålder eller snarare livsfas. Här kan betonandet av glädje och gemenskap lyfta fram pensionärskapets andra – och antagligen lika viktiga – sida, nämligen den gemenskap som baseras på gemensam generationstillhörighet. En viktig fråga blir då hur pensionärskap konstrueras med avseende på dels social ålder eller livsfas, dels ett delat kulturellt förflutet. Ett fjärde alternativ, som jag kommer att återkomma till i avhandlingens avslutning, är att förstå betonandet av glädje, trivsel och gemenskap som ett från högkapitalismen kvarlevande föreningsmodus.

Om föreningarna på ett konkret plan således utgjorde organisationer som arrangerade olika aktiviteter och sociala nätverk, grep de på ett annat plan in i medlemmarnas organisation av tid och rum. Föreningsverksamheterna, som pågick från morgonen till sena eftermiddagen, skapade dagsrutiner med resor eller promenader som skulle företas till och från aktiviteter, mötestider som skulle bokas och passas. Kring aktiviteterna uppstod informella men schemalagda sociala rutiner, som den promenad som några kvinnor i seniordanslaget företog varje torsdagsmorgon före träningen. Aktiviteterna skapade också ”projekt” – böcker som skulle läsas in, steg att träna eller toner att slipa – som organiserade inte bara tiden utanför möten och repetitioner, utan också skapade ”planerad tid”. I rummet skapade föreningarna mötesplatser och färdvägar, men etablerade också band mellan privata och offentliga sfärer (jfr Finnegan 1989:305ff). Föreningarna skapade alltså förutsättningar för sådana ”stigar” som beskrevs i föregående kapitel. Genom föreningarnas aktiviteter uppstod rutiner och rutter, både i konkret bemärkelse av vägar man tillsammans vandrade, och i en mer abstrakt bemärkelse av de estetiska vägar man slog in på och beträdde med andra.

Föreningens rum

Många av dem jag träffade under min tid i Sälgtuna var aktiva i flera verksamheter samtidigt, och flera hade också ett förflutet i olika föreningsssammanhang. När jag efter en tid i Sälgtuna började få kontakt med medlemmar i sångköror och cirklar började jag fråga mig runt om vilka som skulle vilja ställa upp för intervjuer. Diana hade som förtidspensionär länge varit med i målericirklar och deltog inom PRO både i kören och i den för tillfället nedlagda teatergruppen. Yngve, som spelade gi-

4. FÖRENING OCH FORM

tarr i PRO-körens orkester, hade själv varit aktiv i fackföreningar inom LO och SIF och också gått en kurs i mötesteknik en gång i tiden. Inte bara för ledande personer utan också för dessa föreningsvana medlemmar var berättandet av den personliga föreningsbiografin, och mer generellt den sociala biografin, ett sätt att samtidigt peka ut en kontinuitet i engagemanget och placera sig själv i tydliga sociala sammanhang. Både för Diana och Yngve fanns också dessa aktiviteter representerade i de rum där intervjuerna utspelade sig. Jag hade blivit hembjuden till dem för intervjuerna, och liksom vid de flesta intervjuerna så satt vi i vardagsrummet. Intervjun med Diana kom att handla mycket om hennes olika cirkelengagemang. Hon blev medlem i PRO Sälgtuna när hon som 58-åring gick i förtidspension från sitt jobb i ett industrikök i Sälgtuna. Under årens lopp hade hon hunnit delta i ganska många cirklar, bland annat teatergruppen och en brodericirkel, och nu var hon med i sångkören, qi gong och en läsecirkel (av vilka alla inföll på tisdagar). Med några av kvinnorna i PRO brukade hon också på fredagarna ses och promenera några timmar för att sedan tillsammans fika på servicehuset Viberg. Redan under sin uppväxt i en storstad i Sydeuropa hade hon gått flera kurser, både för yrkesutbildning och mer för nöjes skull. När hon blev änka i slutet av 1980-talet började hon i en målericirkel i ABF som fortfarande ses en gång i veckan och ganska informellt kritiserar varandras målningar. I direkt anslutning till beskrivningen av målericirkeln vände hon sig om i den stol där hon satt och pekade på några oljemålningar med naturmotiv som hon själv gjort. Där fanns flera motiv med kuster och ljusa klippor, gnistrande vitkalkade hus och turkosa hav, men också bergslandskap med barrskog.

Yngve hade spelat som gitarrist i PRO-kören i två år när vi träffades. Efter en stroke några år tidigare höll han fortfarande på att successivt på nytt lära sig spela gitarr, något han annars sysslat med i olika dansband under större delen av sitt vuxna liv. Yngves föreningsbiografi innehöll ansvarsuppdrag som kassör i flera föreningar, men intervjun kom också att handla om förlusten och återhämtningen av förmågan att spela gitarr. När Yngve vände sig om och pekade ut den vägg i rummet där hans position i den gamla lokala musikföreningen Tonikan iscensattes, så gick det att förstå både som en konkretion av föreningsarbetet och av tiden före hans stroke.

Yngve: Det var ganska roligt.

Jag har ju varit mycket engagerad föreningar, föreningsliv och...

Sverker: Mm. Ja just det.

Vad har det varit för slags föreningar då?

Y: Ja det har varit fack...föreningar och... Först var det ju LO-fack, och sen var jag väl med i SIF.

S: Hm.

Y: Jag tror jag hade fem kassörsuppsdrag på, samtidigt. [skrattar]

S: Oj!

Y: Inte har man nå pengar ändå. [båda skrattar]

*

Y: Sen har vi ju en musikkår här i Sälgtuna som heter Tonikan.

S: Mm, ja just det.

Y: Den ser du här – det är jag som går först med flagga där.

S: Nej men gud, det måste jag se. [”När ’Tonikan,’ en musikförening i Sälgtuna kom på tal så pekade Yngve på en staty föreställande en liten promenadorkester i blå uniformer med ett standar med texten ’Tonikan musikförening’ (utförd i lera) som stod på en byrå bakom honom, och sade också att det var han själv som gick först. På väggen bakom byrån satt också ett inramat diplom från 1995 där man tackade för hans insatser för föreningen.” – ur fältdagboken 2000-01-10]

För både Diana och Yngve var förenings- och cirkellivet inte bara något som man utanför hemmet ägnade sig åt under en avgränsad tid på möten i föreningslokaler. Föreningar och cirklar lämnade också fysiska spår i deras hem. Det de visade upp var inte bara produkter av verksamheter utan utpekades också som uttryck för de sociala sammanhang som skapat dem, och i Yngves fall också som en gestaltning av en framträdande (i dubbel bemärkelse) position. De estetiska och musikaliska stigarna blev på det sättet något mer än stegen som beträdde dem, stigarna tog plötsligt form och materialiserades i hemmen. Hos andra jag träffade i Sälgtuna var kanske inte de fysiska spåren lika tydliga, men i form av notpapper och –pärm kunde man ana att också dessa hem genljöd av sånger som framfördes i föreningen. Med olika beständighet gjorde föreningarna något med den värld som låg bortom dem. Användandet av föreningens former skapade inte bara sociala rum, utan ledde också till omformatet av rum bortom föreningen. Med de Certeau kan föreningens former, positioner, ordningar och regler, men också villkor för för-

eningsbidrag och relationer till studieförbund, ses som föregående strategiska strukturer (Certeau 1988:117f). I praktiserandet av dessa skapas alltså ett föreningsrum, som i sin tur kommer att träda in i medlemmars liv och hem.

En musikalisk frivilligsektor?

Föreningarnas verksamheter hade också andra sidor. Både PRO och SPF har en gång i tiden vuxit fram som ett slags kombinerade aktivitetsorganisatörer och kamporganisationer, vilket idag innebär att man har en rådgivande funktion i de flesta politiska sammanhang som berör pensionärens vardag. På riksnivå utgör organisationerna remissinstans vid beslut om allt från äldreomsorg och långvård till ekonomiska frågor av relevans för pensionärer, dels att man deltar i socialdepartementets pensionärskommitté. Lokalt deltog företrädare för föreningarna i något som hette KPR, *Kommunala Pensionärsrådet*. KPR bestod av företrädare för kommunens tre PRO-föreningar (Sälgtuna, Karbärke och Finska PRO), de två SPF-föreningarna (Sälgtunabygden och Sälgtuna Stad) samt representanter för Socialnämnden, äldreomsorgen och socialchefen. Med SPF deltog man också i den landsomfattande syneförrättningen av hemtjänsten som pensionärsorganisationerna anordnat och rekommenderat på riksnivå (Årsberättelse 1999:6). Aktiva Seniorer däremot uppstod som en gren av Medborgarskolan, och har inte haft någon i trängre mening politisk funktion. Detta framhölls också av Lage, ordföranden i Sälgtuna Stads SPF-förening, som något som åsidosatte Aktiva Seniorer som pensionärsorganisation. I och med att de inte hade någon politisk funktion kunde Lage under intervjun avfärda dem med att de inte riktigt "räknas" – eftersom de saknar politisk funktion så är de inte riktigt med, verkade han mena. Men som vi snart skall återkomma till så var de samtidigt konkurrenter om samma pensionärer.

Vad Aktiva Seniorer däremot kunde erbjuda, i likhet med de större organisationerna, var praktiskt socialt arbete. Det frivilliga sociala arbete som främst under 1990-talet vuxit fram under benämningen "vän-tjänst" ingick nämligen i alla föreningars verksamheter. Det innebär att man söker upp "gamla och ensamma", som FAS Sälgtuna formulerade det i sitt programblad. I en tid när den offentliga sektorn underställdes hårda besparingar tog pensionärsorganisationer ett stort ansvar för att

ge de skröpliga äldre sociala kontakter och möjlighet att kanske komma ut en stund.¹¹⁸ Också andra engagemang kan kanske beskrivas i termer av socialt arbete. Till millenieskiftets nyårsafton ställde PRO till med fest på servicehuset Viberg, med middag och uppträdande av PRO-kören. Istället för att fira med nära och kära detta som i medierna upphöjts till århundradets händelse vigde körmedlemmarna sin tid åt de boende på servicehuset. Och i likhet med många andra pensionärsorganisationer i landet ägnade sig PRO:s konsumentråd i Sälgtuna åt priskontroller, en verksamhet som skall sätta press på handlare och gagna konsumenter.

I förlängningen kan man också se hur en hel del av musikverksamheterna påminde om frivilligsektorn. I SPF-gruppens program låg flera uppträdanden på servicehus, och när PRO Karbärke (som fram till 1974 hade utgjort en egen kommun och därför hade en egen PRO-förening) våren 2000 bildade en egen sånggrupp blev deras första uppträdande på servicehuset i Karbärke. Sälgtunas PRO-kör repeterade till och med i den aula som hörde till servicehuset Västanås. I överenskommelsen mellan Västanås och PRO låg att boende på servicehuset varannan vecka skulle få tillträde till den första delen av sångkörens repetition. Eftersom gruppen alltid repeterade uppe på aulans scen, och det vid dessa tillfällen brukade komma mellan tre och tio personer för att lyssna, så kan man kanske säga att kören varannan vecka bjöd sina värdar på gratiskonserter. Med ideellt arbete brukar underförstås inte bara frivillighet utan också frånvaro av ekonomisk ersättning. Enligt Bringlöv och Wahlström präglas dock stora delar av den nordiska frivilligsektorn av ömsesidiga relationer, och utvecklande av betydelsefulla band mellan givare och tagare (1997:82, jfr Svedberg & Jeppson Grassman 1995). Om det finns en utkomst för hjälp-givaren så finns denna istället på ett socialt och symboliskt plan. Frånvaron av ekonomiska vinster var också påtaglig i de två sånggrupperna, faktiskt till och med någonting man ibland skämtade om. Istället höll man till godo med det kaffe eller den bit mat man ibland kunde få efter uppträdandet. Skämten om ekonomisk vinning är förstås kommentarer till ett slags självklar orimlighet i att tjäna stora pengar som pensionärs-

¹¹⁸ Samtidigt vittnar redan uttrycket "väntjänst" om de svåra balansakter mellan tjänst och vänskap som detta ideella arbete inbegriper (jfr Bringlöv & Wahlström 1997). Med Asplund skulle man kunna säga att väntjänsten balanserar mellan Gemeinschaft och Gesellschaft (jfr Asplund 1991:91f). I detta påminner ordet om begreppet "hemlighet" som diskuterades i kapitel tre.

kör. Men de bekräftar också internt en självbild präglad av hjälpsamhet och gemenskap som sträcker sig vidare in i repertoar och framträdandeformer. Talet om vinsten eller snarare icke-vinsten utgör en gemensam överenskommelse om att pengar inte hör dit. Vid repetitionen efter att SPF-kören hade varit och sjungit i brukskyrkan i Karbärke, förde körledaren Nora denna senaste "uppsjungning" på tal.¹¹⁹ Nora hade varit ledare för sånggruppen sedan den bildades 13 år tidigare och gick under min tid i Sälgtuna i förtidspension vid 61 års ålder. Hon hade alltså lett sånggruppen under en ganska lång tid, och medlemmarna hade varit en förbluffande beständig skara – de flesta som var med vid den här tiden började i samband med eller strax efter att gruppen bildades, vilket innebär att medelåldern var ganska hög (kring 80, uppskattade Nora). Liksom i PRO-kören verkade medlemmarna gå med ett tag efter pensionsåldern och sedan stanna kvar tills de inte orkade längre. Noras ledarskap var auktoritärt och tydligt, hon bestämde repertoaren på egen hand och de två timmar långa repetitionerna präglades av en skolartad disciplin. Först uppsjungning, sedan repetition och inövning av nya sånger, därpå kaffe, och så övning en stund till. Men det var aldrig någon stel eller tråkig stämning, och hon sade också själv att det inte är någon "skönsång" de håller på med, utan att det mycket handlar om "social samvaro". När det under repetitionerna väl inleddes ett mer samtalsorienterat tonläge var det för att Nora ville det, och det var också hon som återkallade gruppen till ordning. Man kan säga att hon bestämde när det skulle pratas och när man skulle koncentrera sig på sången.

Sedan nämner Nora brukskyrkan i Karbärke, där de alla tydligen blev bjudna på maten. Annars skulle den ha kostat 25 kronor. När Nora fick frågan "Vad kostar ni?" så sa hon att det räckte med maten. För att i efterhand få ett okej från kören på detta frågar hon nu om hon gjorde rätt. "Jo, du handlade rätt", svarar Ingvar lite skämtsamt, och fortsätter "Jag tycker vi ska vara glada för att vi får komma dit, för det är en så bra kyrka att sjunga i!" Nora håller med. Så är det dags att plocka fram noterna till "När vår Herre klär sommaren", "O vad världen nu är skön" och de andra som skall övas in. [ur fältdagboken Torsdag 23/3 2000]

¹¹⁹ "Uppsjungning" var i SPF-kören en emisk term för framträdande, parallellt med att det också användes i gängse bemärkelse, alltså för att beteckna "röstuppvärmning".

Samspelet med de olika servicehusen innebar givetvis också ekonomiska fördelar. Två gånger i månaden fick boende lyssna på PRO-körens repetition mot att man fick gratis tillgång till replokal, seniordansarna hade sin träning på ett annat servicehus, och på liknande sätt hade också SPF-kören tidigare repeterat på ett servicehus mot samma slags överenskommelse. Att på detta sätt spara in på en hyreskostnad för föreningar med små budgetar med obefintliga överskott var säkert inte oviktigt. Överhuvudtaget verkade också servicehuset Vibergs cafeteria fungera som ett slags föreningslokal för PRO, en plats där medlemmar också utanför de formella föreningsaktiviteterna kunde ses för att fika för en mycket ringa summa (en kopp bryggkaffe kostade två kronor). Men också de dragspelare som jag träffade under min tid i Sälgtuna gjorde flera spelningar i månaden gratis runtomkring på kommunens äldreboenden och servicehus. I mina samtal med dragspelarna framstod det närmast som att man uppträdde på servicehus och äldreboenden för att där fanns en publik. Att få spela var kanske viktigare än att alltid få betalt. Den musik som spelades i dragsspelklubben – framförallt jazzevergreens, Calle Jularbo och sjömansvalser – hade inte heller så många andra scener. Så frånvaron av vinster på de här arenorna är kanske inte bara en del av pensionärsorganisationernas ambition att ge stöd åt skröpliga gamla, utan också något som pekar mot genrens och uttrycksåts lokala existensvillkor och mot amatörmusicerandets organisation i stort.

Skillnad och gemenskap

I samband med att Föreningen Aktiva Seniorer 1990 startades i Sälgtuna kunde man i Bruksposten läsa en lite irriterad insändare från en byggnadsingenjör, SPF-medlem och moderat i Åsäter. "Behöver vi fler pensionärsföreningar?" löd rubriken. "Med påtaglig förvåning läser jag i dagens Bp om en ny pensionärsförening i Sälgtuna under namnet Aktiva Seniorer och vidare att en motsvarande, hittills anonym, förening finns i Åsäter." Insändaren undrade om inte pensionärerna redan är alltför splittade i olika organisationer och fortsatte sedan med att först ifrågasätta motiven för FAS bildande, därpå mena att den låga medlemsavgift som FAS tog ut bara kan förklaras med sponsring. Mot slutet av insändaren formulerades en vilja att pensionärsföreningar skall kunna "avhålla sig från denna form av prostitution". Urklippet fick jag kopierat av ordföran-

4. FÖRENING OCH FORM

den Tyras man, som ett exempel på – eller kanske rättare sagt bevis för – den motvilja de mött vid starten nära tio år tidigare.

Ett påtagligt inslag i samtal och intervjuer med ansvariga i de olika pensionärsorganisationerna i Sälgtuna var att den egna organisationen framhölls som präglad av öppenhet och mångfald, medan andra organisationer var betydligt slutnare och homogenera. Detta betonades kanske allra mest av medlemmarna i FAS. Tyra markerade om och om igen under intervjun att det inom FAS inte fanns några ”kotterier”. När det kommer en ny medlem till ett möte, så skall aldrig den personen behöva sitta ensam.

I januari 2000 firade Föreningen Aktiva Seniorer i Sälgtuna tioårsjubileum. Festen hölls i en klubblokal för anställda vid Mekaniska Verkstaden som hette Mekargården. Festen var ambitiöst upplagd med ett digt program, varför den drog igång redan halv fyra på eftermiddagen. Först musikskoleelever som spelade flöjtmusik från barocken, drink och ”minglande”, ett uppträdande av en magdansös som också kulade och läste dikter av Eva Dahlgren, sedan en lång diabilvisning om vad man gjort under de tio åren, och så dans till levande musik efter middagen. Utöver de egna medlemmarna var också representanter från de andra pensionärsföreningarna, grann- och vänföreningar av Aktiva Seniorer samt andra med band till föreningen inbjudna. Från ett kloster i Finland hade man bjudit in en ortodox präst, som föreningen stiftat bekantskap med under de två resor som gjorts till klostret. Under festen var ett återkommande tema frånvaron av kotterier som ett föreningens kännetecken. Vid ett tillfälle skedde detta under en presentation av föreningens historia som Tyra gjorde, vid ett annat i ett tacktal från en inbjuden gäst. I Tyras historik visades diabilbilder från privata middagar där vänner ur föreningen umgicks, som hon kommenterade som exempel på sådana vänskaper som vuxit ur medlemskap. Följande måndag gjordes ett inslag i den lokala kabelkanalen Region-TV om jubileet. Tyra och Maria svarade om vart annat på frågorna mot en bakgrund av snö och björkar i det sneda solljuset. Redan i intervjuns inledning kunde Tyra påpeka vilken sammanhållning, god stämning och kreativitet vad gäller program de har i Aktiva Seniorer. Mot slutet av intervjun fick hon återigen en chans att framhäva föreningens förtjänster:

Intervjuaren: Växer ni fortfarande eller?

Tyra: Ja, vi gör det – det kommer liksom undan för undan. Jag tror att förra året blev vi nog 20 stycken flera och dessbättre kommer de inte i stora klungor utan de kommer en och en så att vi hinner lära känna varandra. För [harkling] vi är [harkling] ganska angelägna om det där att när nån kommer ny till en förening så ska inte den bli sittande ensam och det är vikta stolar för att det är en massa som ska sitta bredvid varann utan man ska hinna lära känna varann och man ska bli kompis allihopa. På samma villkor.

Maria: Och man kan komma till Aktiva Seniorer ensam. Och det har många ensamma – framförallt kvinnor – sagt, att det är så skönt för att jag kan sätta mig precis var som helst, och jag känner mig hemma. Och det gör man inte i alla föreningar. [kort panorering bort, slut på inslaget]

Föreningen framställdes också i mina intervjuer och samtal med medlemmarna som internt *ohierarkisk*, med såväl starkt värnande om inklusivitet som stora möjligheter till utveckling av nya relationer.

De externa relationerna, till andra föreningar, tycktes inte alltid lika öppna. Vid jubileumsfesten nämnde Tyra i sin presentation av gästerna från Åsäter och Norrviken att de inte hade så mycket samarbete som de skulle kunna ha. Ordföranden i FAS Norrviken svarade att "Det var bättre när det var ett distrikt", varpå Tyra snabbt replikerade "Ja, och det var jag som avskaffade distriktet". Relationerna till ordföranden i närliggande distrikt tycktes av den snabba ordväxlingen att döma präglas av, om inte osämja, så i alla fall någon form av konkurrens eller kamp. Mellan Sälgtuna Stads SPF och FAS Sälgtuna tycktes relationen frostig – SPF-ordföranden kommenterade i intervjun hur FAS mest verkade vara "en klubb för inbördes beundran", och Tyra påpekade att medan PRO skickat representant till FAS jubileum hade inte SPF visat intresse. Å ena sidan skulle man kunna se såna här motsättningar som uttryck för rena personkonflikter och personliga maktkamper, eller som en kamp om utrymme mellan de föreningar som är mest lika varandra och som vänder sig till samma medel- och överklass åt det liberala och konservativa hållet. På en mer allmän nivå kan man å andra sidan välja att se motsättningarna som den andra sidan av den starka betoningen av gemenskap och inklusivitet i föreningen, som det "yttre hot" eller den motsättning som krävs för att stärka intern enighet i många slags gemenskaper (Cohen 1985:115f).

4. FÖRENING OCH FORM

Men mellan och inom föreningarna fanns förstås också andra skillnader som då och då kom till ytan. På ett möte med PRO frågade jag mannen bredvid mig, en norrlänning, om hur stor andel av medlemmarna han skulle uppskatta inte kom ifrån Sälgtuna ursprungligen. 70 %, gissade han – de flesta från övriga landet och inte minst norrifrån, och sedan finnar, balter, italienare och greker. Även om gissningen förstås är en grov uppskattning, pekar den mot att PRO ur migrationsperspektiv var en väldigt heterogen förening. De som hade flyttat till Sälgtuna under stadens blomstrande år från andra världskriget fram till början av 1970-talet hade framförallt kommit till jobb i den tunga industrin. På verkstadsgolvet och i eternitfabrikens konstanta dammluft hade man oftare hört norrländska dialekter, blekingemål eller finska än Sälgtunas lokala satsmelodi. PRO var alltså inte bara en arbetarförening, utan också en förening med människor från många olika platser. Att pensionärsorganisationerna i det gamla brukssamhället Sälgtuna uppvisade tydliga klassgränser är kanske inte så förvånande. Dessa skillnader manifesterades i allt från rekryteringsgeografi till talet om andra föreningar. FAS Sälgtuna tycktes ha de flesta medlemmarna från villaområdet Åsen, medan SPF helt enkelt hade startat en separat förening för landsbygdsborna och bönderna, och PRO-medlemmarna framförallt bodde i lägenheter. När jag frågade Margit, ordföranden i PRO, om de hade något samarbete med SPF, svarade hon att det hade de väl inte direkt, och förklarade att ”de i SPF är ju lite ’högre’ människor än dem i PRO, egna företagare och så”. Men mer än så var det inte heller fråga om. SPF och PRO sysslade med samma saker, och hade liknande sociala målsättningar. Oberoende av varandra, på behörigt ideologiskt avstånd, arbetade de i mångt och mycket med samma saker.

Idén att pensionärsföreningar skulle vara mindre hierarkiska än andra sociala sammanhang, och erbjuda en motpol till arbetslivets ranger och positioner är inte specifik för Sälgtuna. I den ström av ideologiskt material som emanerar ur de stora pensionärsföreningarna i form av pamfletter, broschyrer, mötessånger och föreningshistoriker framställs pensionärs-sammanhangen ofta som ett statuslöst *communitas* bortom arbetslivets strukturer (jfr Wahlström 1998:84–85, Turner 1977:96). Ett sätt att förstå den retorik om det statuslösa livet i pensionärsföreningarna som ofta har iakttagits är som en *avspegling* av hur vissa upplever föreningstillvaron. Ett annat alternativ är att se retoriken som ett *påbud*, ett moraliskt ytt-

rande om hur det *borde* vara i föreningen, och ett tredje att se det som en slags *reklam* – en retorik som man tror kommer att locka nya medlemmar till föreningen och de som redan är med att stanna kvar. Alla tre alternativen är möjliga samtidigt. För om det är så att man från föreningarnas sida föreställer sig att människor lockas av en statuslös tillvaro, så bör det rimligen bland åtminstone dem som formulerar den finnas en idé om att detta är något som pensionärer eftersöker och uppskattar.

Denna retoriska, föreställda och kanske ibland också upplevda *communitas* i föreningsformen, rimmar väl med de Beauvoirs beskrivning av pensioneringen som en oavslutad passagerit (Beauvoir 1977:8f). Med detta menade hon att van Genneps klassiska tredelade ritualschema, med ett inledande lösgörande från gemenskapen, en liminal mellantillvaro och slutligen ett socialt återinlemmande i en ny status, saknade sin tredje fas i pensioneringen. Som konsekvens skulle pensionären, utifrån de Beauvoir, befinna sig i ett liminalt mellantillstånd, ett "betwixt and between" som Victor Turner formulerade det (Turner 1977:95, jfr Hazan 1994:91). Mer passande vore kanske att säga att pensionären är "liminoid", liminal, men i en mindre påtaglig passagerituell bemärkelse, och som ett mer permanent tillstånd (Turner 1975:15f). De Beauvoir skulle antagligen förstå föreningarnas förespeglning av ett statusbefriat tillstånd som en bekräftelse av teorin om den oavslutade passageriten (jfr Wahlström 1998:83f).

Den liminoida statusbefriade pensionärstillvaron är också en viktig förståelsehorisont om vi vill förstå musicerandet i föreningarna. Som jag tidigare påpekade förkroppsligade sånggrupperna såväl statusnivellering som homogenitet på både en tonal och en social nivå – i den unisona sången och i den lätt heterofona samklang som uppstod av de röster som stack ut. Seniordansen utgör i sin formbundenhet och i den synkronisering som är nödvändig i de kedjedanser och promenader som kännetecknar danserna en rörelsemässig parallell till den unisona sången, och ligger på så vis också i linje med betonandet av likhet och gemenskap.¹²⁰ Individuell skicklighet bland kvinnliga dansare innebar i seniordansen att de fick dansa den manliga rollen, vilket skulle kunna ses som att seniordansen på ett annat sätt än sånggruppen uppmärksammade skick-

¹²⁰ För en spännande diskussion av seniordans, så kallad "russindisco" och modernitet, se Ronström 1997.

lighet. Samtidigt går det förstås att fråga sig hur många av en potentiell publik som skulle ha kunnat dechiffra denna skicklighet. I vilket fall som helst var jag aldrig med om någon dansuppvissning på möten, medan sånggrupperna uppträdde med jämna mellanrum. Ett skäl till detta skulle kunna vara att sånggrupperna på ett annat sätt kunde gestalta den centrala värderingen av likhet.

Förenade främlingar

Tidigare beskrev jag hur föreningsmedlemmarna i Sälgtuna till stor del kom från andra platser och hade flyttat till Sälgtuna för jobb i den blomstrande efterkrigsindustrin. Europa låg i spillror efter andra världskriget, och det skulle ta många år innan man lyckats bygga upp industrier i de krigshärjade länderna. I Sälgtuna expanderade verkstadsindustrin och eternitfabriken gick på högvarv. Men andra hade också kommit senare i livet, kanske när man bytt jobb eller gått i pension. Vad kunde det då innebära att komma till den lilla staden Sälgtuna?

Till en intervju blev jag skjutsad, för att den jag skulle intervjua bodde i ett villaområde i stans utkanter. Hon hade själv vuxit upp i Sydsverige, men sedan levt sitt yrkesverksamma liv som fotograf och journalist i ett norrländskt brukssamhälle. I bilen frågade hon mig om jag trivdes i Sälgtuna såhär långt. Det var under min första tid i Sälgtuna och jag hade inte ännu lyckats känna mig hemma i stan. Kanske mer av hövlighet än helt sanningsenligt svarade jag att jag tyckte det var en ganska trevlig stad, med mindre stress än Stockholm. Hon verkade förvånad, och svarade kärvt att hon själv inte hade trivts i Sälgtuna när hon kom sexton år tidigare. En gång hade staden blivit utsedd till Sveriges tråkigaste, fortsatte hon.¹²¹ Under den intervju som följde när vi sedan kom fram till hennes hus berättade hon utförligt om sitt första möte med Sälgtuna.

NN: Det var inte långt ifrån den första dan jag var i Sälgtuna, ja hemskt kort ska jag berätta det för dig. Då skulle jag följa med, Lasse skulle ner på jobbet, han jobbade kvar egentligen i Forsa men han skulle ner här i nåt ärende, och så ett par tre timmar skulle jag få gå för mig själv och titta och

¹²¹ Sådana omröstningar tycks göras med jämna mellanrum, men man bör också fråga sig hur rykten om sådana utnämningar sprids, och hur många städer som rimligen kan ha "vunnit" under åren.

bilda mig en liten uppfattning, så gick jag upp emot Folkets Hus, där satt det en gubbe på en bänk, och så satte jag mig där och började på att prata med honom och talade om att jag skulle flytta: ”Fan, flicka, flytta inte hit, det är det värsta stället på jorden”.

SHC: Mmm [uppskattande, bekräftande]

NN: Det var så [skrattar] –

SHC: Oj! [skrattar]

NN: liksom en kalldusch, ”jaha”, då var det bara att gå vidare, och så gick jag, och så gick jag till torget, så satt det en gammal tant där på en annan bänk och så tänk ”ja, jag pratar med henne också”, ”Ja, jag har bott här nu rätt så länge, men” – hon hade flyttat dit då för några år sen

SHC: Mm.

NN: ”och här är man ensam, det ska du veta”

SHC: Mm.

NN: ”här får man inga vänner.

Så flytta inte hit”.

SHC: Mm

NN: Ja, sen gick jag till kyrkan, tänkte ”jag går in där i allsköns lugn och ro”, för att vara, för en kyrka tycker jag säger ganska mycket om en bygd.

SHC: Mm.

NN: Så var det, ja, stora porten var ju låst och så gick jag runt och så gick jag in på den andra, åh, jo men den var ju jättefin, väldigt vacker altartavla och sådär, och jag stod och tittade på den där och så fick jag höra att det var nån som klappa iväg, och så kom det nån och gick, hastigt igenom den där dörrn då som – den där sidodörren som jag hade kommit in – och slog igen den. Så var jag inlåst i kyrkan. I mellan två och en halv och tre timmar – innan jag lyckades ta mig ut.

SHC: Nä!

NN: Det var min första dag i Sälgtuna.

Ja.

SHC: Oj.

NN: Ja [skrattar] – det var inte en så bra början [skrattar]

SHC: Näe, ojoj.

Berättelsen har en tydlig tredelning. De personer hon möter i den antar närmast karaktären av ”visa” personer, och båda bidrar till att ge åhöraren känslan att man inte bör flytta dit. Den första personen säger helt enkelt åt henne att inte flytta dit. Den andra förklarar i tre steg att här är man ensam, här får man inga vänner, och så slutsatsen – flytta inte hit

(vilket också blir en upprepning av vad mannen på bänken sagt)! Den tredje händelsen, som direkt efteråt utvecklades till en hel egen berättelse om äventyret med att ta sig ut ur kyrkan, kan med de två tidigare "råden" ses som en gestaltning av vad livet i Sälgtuna kunde innebära – inlåsning. Ur berättarens perspektiv uppmanas vi att förstå kyrkan som ett slags förtätning av lokala innebörder: "en kyrka säger ganska mycket om en bygd". Och hur skall man då förstå den bygd som har en kyrka som låser in folk, om inte som ett fängelse? När hon senare under intervjun beskrev sina första år i staden som jobbiga framstod berättelsen som närmast en allegorisk skildring av vad dessa år i Sälgtuna hade inneburit.¹²²

Flera personer jag träffade under min tid i Sälgtuna beskrev staden som svår att komma in i för utomstående. Vissa längtade tillbaka och behöll genom resor eller sommarhus band till den plats man kom ifrån. Föreningarna blev också ett sätt att knyta lokala band, men samtidigt ett sätt att *slippa* ingå i snäva lokala sammanhang. Hon som berättade om sitt första möte med stan, hade också ganska vaga kunskaper om geografin. När hon inte kunde komma på namnet på stadens stora torg, så kommenterade hon det med att hon aldrig intresserat sig så värst mycket för Sälgtuna och efter tolv år ännu inte vet var platser ligger eller vad de heter. Hennes engagemang handlade om personer, inte om en geografisk plats.

I de ledande positionerna i föreningarna satt det ofta kvinnor. I de tre föreningar som jag följde närmare under min tid i Sälgtuna var alla ordföranden kvinnor. Det var dessa kvinnor som bar upp musicerandet (jfr Margits beskrivning av körens och seniordansens könssammansättning i inledningen). Det stora flertalet av dessa kvinnor hade också arbetat en stor del av sina vuxna liv i industrin. Men det var till stor del också inflyttade personer som tog tag i och drev föreningarna. Den omedelbara tolkningen är kanske att man i avsaknad av gamla band på orten efter

¹²² Katharine Young har påpekat hur ett fortlöpande sammanhängande historieberättande tenderar utveckla centrala moraliska poänger, där angränsande berättelser verkar ömsesidigt konstituerande (Young 1987:85, jfr Sacks & Shegloff 1999). Den uppföljande berättelsen utvecklar och förtydligar viktiga drag i den föregående, liksom den föregående ger en ram för hur den uppföljande skall förstås. I det här fallet är det tydligt hur den återgivna berättelsen både samspelade med den närmast följande om hennes försök att komma ut, dels hur den gavs mening när hon senare pratade om en längre period av flera år som jobbig.

arbetslivets slut sökte sig till alternativa gemenskaper. Föreningarna erbjuder också i likhet med arbetsplatser *partikulära relationer* av det slag som Talcott Parsons beskriver i sin diskussion av mönstervariabler (Bauman 1990:115–117). Lika väl som vi människor behöver djupa, långvariga och mångsidiga relationer där vi känner till det mesta om den andre – vad Parsons kallade universella relationer – så behöver vi också mindre kontinuerliga, mer avgränsade och situationsbundna relationer.

Föreningar som de jag följde i Sälgtuna är ett slags öppna formar. I det strikta iakttagandet av mötesformalia, i årsmötenas redovisande av budgetar, i körers och cirklars ifyllande av närvarolistor, genomsyrades föreningslivet av en byråkratisk logik som benämner, placerar och klassificerar (jfr Handelman 1998:xxxiii). Föreningsformen upprättade och definierade styrande och medlemskap, skapade talarordningar, ordnade både visuellt och audiellt rummet i scener och åskådande, klassificerade och renodlade aktiviteter. Men formen är samtidigt flyttbar och anpassningsbar. Flera hade tidigare lärt sig formerna i andra föreningar, och tagit med sig kunskaper, uppdrag och positioner därifrån. I formens avsaknad av eget innehåll låg dess stora användbarhet. Ungefär som en skruvmejsel som kan användas till allt från skruvdragning till att rensa avlopp, peta i nyckelhål eller komma åt saker under spisen. Föreningsformen måste alltså *både* förstås som ett speciellt raster som läggs över människors sociala handlande, och som däri gör något med detta handlande – t.ex. gör "aktiviteter" av händelser – *och* som ett redskap som människor taktiskt kan använda sig av. Genom föreningsformen frigörs till exempel ekonomiska medel, såsom de statliga medel som samtliga föreningar erhöll via studieförbunden. Med föreningsformen som verktyg lyckades man också uppnå andra mål än dem som en gång avsetts med de ekonomiska medlen. Däri bildar föreningarna både en horisont och ett avstamp i förståelsen för det expressiva och symboliska innehåll som formarna kom att fyllas med.

Likhetens estetik

Kommentarer från akademiska kolleger fick mig att inse viktiga symboliska dimensioner i hur man sjöng i de två sånggrupper som jag följde. Under ett tvärvetenskapligt seminarium med ett antal musikaliskt skolade forskare fick jag första gången en kommentar om vad personen ifrå-

ga uppfattade som den låga musikaliska kvalitén i en av körerna som jag följde. Jag minns att jag tog åt mig personligen av den kommentaren, dels för att jag hade upparbetat en lojalitet mot de människor som jag följde i fält, men också för att kommentaren ur mitt perspektiv förbisåg något som jag själv upplevt som en lång process i mitt fältarbete. I anteckningar från mina första möten med sånggrupperna har jag ibland skrivit att det låter illa. Efterhand börjar de här kommentarerna specificeras till vad det är som låter illa, och då visar det sig att det handlar om någon person, antingen i kompet eller i själva sånggruppen, som har svårt att hålla tonen eller som inte hänger med rytmiskt. Jag började också "vänja" mig vid ett visst sound, som till en början hade varit mig främmande (jfr Bro-linson & Larsen 1981:181). Detta "annorlunda" hade uppstått i relief mot det som då var mitt *hemma* i musikaliska termer. En tydlig skillnad var att mycket av det som fanns i mitt hemma var frånvarande eller hade sina motsatser i Sälgtunaklangerna. Till exempel kontrasterades det för mig vana starka inslaget av trummor och slagverk och dess inverkan på fastheten i tempo av situationer där instrument och sång uppbar hela den perkussiva och motoriska rollen. Tempots fasthet var i de musikstilar jag rört mig mycket viktig. I den rockmusik jag själv kom ifrån florerade flera sägner kring moderna trummisar om att de var så fasta i tempo att de vid något tillfälle kunnat felbedöma elektroniska metronomer. Den elektroniska stämapparaten, ett nästintill obligatoriskt inslag i alla de band jag spelat i, lyste i sånggrupperna med sin frånvaro. Istället för att relatera till en på teknisk väg framställd "objektiv" grundton handlade mycket av stämningen här om att jämka samman akustiska instrument med mer eller mindre beständig stämning. Som Owe Ronström betonar i sin avhandling så kan stämning i den här musikaliska bemärkelsen också vara en viktig förutsättning för *stämning* i den andra bemärkelsen, den som handlar om flyt, närvaro och samhörighet (Ronström 1992:22). En dålig stämning i den förra bemärkelsen kan i vissa fall kort sagt vara en god grund för en bra stämning i den senare. Min vistelse i Sälgtuna utspelade sig under vinterhalvåret, och kylans och vätans inverkan på stämning gjorde säkert sitt till hur det lät. Att få ett durspel, en klarinett, en halv-kustisk gitarr och ett piano att fungera ihop under denna årstid kan vara nog så svårt. Men man kan också tolka den ibland från mitt perspektiv sviktande samstämningen som grundad i ett annat förhållningssätt till tonalitet. Med ett piano (som flyttas omkring och står i en sal med va-

rierande temperatur) och ett dragspel (som också genomgår temperatur- och miljöombyten) som utgångspunkter får man kanske en annan syn på vad som är "rent" respektive "falskt" jämfört med hur jag i gruppspel lärt mig att uppfatta detta. Långsamt vande jag mig – utan att jag riktigt märkte denna gradvisa förändring – vid att det här fanns andra regler för vad som låter samstämmigt och vad som klingar falskt. Hur kan man förstå detta i relation till föreningarnas former?

Den unisona sången var ett viktigt inslag i den framväxande arbetarrörelsen (Bohman 1985). Den enstämmiga sången utgör en tydlig symbolisk manifestation av enighet. I kontrast till den flerstämmiga sången i liberala studentkretsar som gestaltade individernas bidragande till kören, kunde den unisona sången samla människor i ett enda gemensamt uttryck (ibid:188–189, jfr Kvist Dahlstedt 2001). Därtill ställde inte den unisona sången samma krav på musikaliskt kunnande. Istället för att behöva "koppla bort" andra stämmor och koncentrera sig på sin egen, kunde här alla sjunga som grannen. Antielitismen har varit ett kännetecken i vår tids politiskt progressiva musikaliska förhållningssätt (jfr Eyerma & Jamison 1998:144–145, Lilliestam 1998:106).

I många musikaliska trender ingående i vidare sociala och politiska rörelser har den inklusiva sidan av musik betonats. I det sena 1970-talets punkrörelse kunde till exempel bandet *Mögel* vid en konsert be någon musikkunnig i publiken hjälpa till att stämma gitarren, eller som i fanzinet *Sniffin glue* lära ut tre ackord och sedan uppmana läsaren att göra sin egen låt (Hebdige 1979:112). Det var viktigare att alla fick vara med än att det lät "perfekt", eller snarare så lät det perfekt om det lät som om vem som helst var med. Om man vill förmedla att vem som helst kan spela, så måste också artisterna låta som om de är vem som helst. Med de här inblickarna i andra situationer där musik har använts i sociala rörelser kan man tolka den haltande kvalitén – som ju utomstående kommenterade – som ett starkt symboliskt gestaltande av gemenskap (ett starkt drag i synnerhet i PRO-gruppens framträdanden också i övrigt). Ett nog så tydligt stöd för en sån tolkning finns också i PRO-sången "Kom och ta ton", vars refräng lyder "Du med pension/ kom och ta' ton/ "Ensam är stark" stämmer ej alls/ I PRO är vi en kör, och du kan tro det är en kraft som man hör!" (PRO-Pensionären 2/94:27, förf kurs). Kanske kan man till och med tolka citatet som att det inte bara är talesättet "Ensam är stark" som inte stämmer, utan att inte heller den ensamme "sångaren" stämmer

vare sig tonalt eller socialt, vilket man däremot gör när man ingår i den metaforiska kör som PRO här utgör. "Alla-kan-sjunga"-prägeln förstärktes också av att PRO-gruppen ofta vigde en del av sina framträdanden åt att leda allsång från scenen, och på så vis temporärt upplöste distinktionen mellan framförare och publik.

En estetisk praxis

Om vi för en stund stannar upp vid det faktum att musikaliskt tränade öron uppfattade den här musiken som falskklingande eller dålig, hur kan det hjälpa oss att förstå musiken, förutom att tolka det oslipade uttrycket som en gestaltning av samhörighet och antielitism? Ett alternativ är förstås att stanna vid att sånggruppens medlemmar inte förmådde bättre, och utgå ifrån att de skolade lyssnarna är de som bäst kan avgöra den här musikens kvalité. Men som etnologiskt tillvägagångssätt verkar det dock mindre lyckat. För mig var en målsättning med det musiketnologiska perspektivet att förhålla mig som estetisk relativist. För den antropolog eller etnolog som möter en främmande musikmiljö bör väl alla framföranden vara likvärdiga *tills* man har lärt sig hur de människor man studerar skiljer mellan bra och dåligt, alltså det lokala estetiska systemet (Rice 1980). En del i ett sådant arbete måste bestå i att som Rice undersöka signifikanta distinktioner och begrepp, en annan att undersöka vilka estetiska principer som präglar musikalisk praxis. Att det är svårt att "lära sig lyssna" illustrerar marginalanteckningarna i min egen fältdagbok, men det bör i alla fall vara något man strävar efter. Kanske svårast är det att träna sig i andra sätt att höra när det handlar om musik som är välbekant. I andra sammanhang är det tydligt att en sådan här relativism har sökts genom att man till exempel skapar sig en bild av musikaliska begrepp i en viss miljö och på det sättet tar reda på *vad* som lokalt värderas och *hur*, vilken terminologi som används och hur instrument eller musikerroller klassificeras. Man kan därmed vända på dessa mina egna och andras kommentarer: om det låter illa, då måste man lära sig att lyssna på ett annat sätt. Om det låter illa, och gruppen anlitas att sjunga i alla möjliga sammanhang, så beror det på att jag som lyssnare inte förstått det jag hör.

Om till exempel sånggrupperna hade ett flexiblare förhållningssätt till tonläge, så kan man också se detta som en anvisning om att *söka på annat håll*. Kanske finns det andra musikaliska parametrar som är vikti-

gare? Hur var det till exempel med tempo, dynamik, klangfärg och frasering, för att inte tala om koreografi, gestik, mimik? Eller för den delen sociala parametrar som ålder eller gemenskap?

Det som både Uno och Nora oftast kommenterade och korrigerade var frasering. Faktum är att tonhöjd inte kommenterades speciellt ofta överhuvudtaget. När det talades om tonhöjd använde Nora en liknelse med ett klädstreck – att man får sträcka lite på sig för att nå upp till strecket. Men annars var det som sagt vanligare med kommentarer om frasering, från Noras arbete med att själv genom att sjunga och markera rytmen förmedla den metriska pulsen i ett stycke, till Unos återkommande kommentarer om hur länge man skulle ligga på olika stavelser. När jag vid ett tillfälle frågade Nora hur hon tänkte kring längre legaton (en fråga som syftade på ett av de stycken de just tränat på) med tanke på att diafragmastödet kanske kunde påverkas av åldern och av att lungvolymen minskar när man sitter, svarade hon med att hon själv började känna av det minskande stödet och fortsatte sedan med att hon inte ville hålla på med något slösjungande. Samtidigt menade hon att sjungandet var en till stora delar social verksamhet, att träffas och ha kul och sjunga, och att det ibland kanske kunde vara lite så och så med det musikaliska. Å ena sidan måste man ha höga ambitioner, å andra sidan får inte dessa ambitioner hindra den sociala sidan, och därför blir resultatet inte alltid det bästa.

Ett vanligt sätt att förstå livsloppet är som ett i båda ändar växande antal brister eller "frånvaror" i förhållande till en ganska ung normalmänniska (Hockey & James 1993). Det lilla barnet beskrivs som ett "inte ännu", och den gamla människan som ett "inte längre". Inom gerontologin har åldrandet definierats som en serie förändringsprocesser som leder till *minskad* anpassnings- och överlevnadsförmåga (Berg 2001). Med sådana här synsätt blir det ganska naturligt att förstå den åldrande rösten som en serie förfallsprocesser definierade genom avvikelser till den normala vuxna rösten – ett hårdnande brosk i struphuvudet som gör rösten *mindre* smidig, *svagare* stöd från diafragma som gör att rösten *inte längre* bär och räcker *lika länge* och så vidare. Det här perspektivet är implicit väldigt vanligt när man talar om musikers karriärer. Musikerns *egentliga* spelsätt, teknik och individualitet förläggs i ett kompetent förflutet, medan det senare livets framföranden betraktas i relation till tidigare framföranden – i bästa fall nära hur det en gång lät, i värsta fall som

en blek skugga. Men jag skulle här vilja vända på det perspektivet och se det här som en process där man successivt erhåller klangliga *möjligheter* som man bara kan erhålla genom att åldras, och de här klangmöjligheterna utgör i vissa sammanhang en resurs i framföranden. Istället för att se det som att gamla människor inte längre kan låta som unga, kan man se det som att inte heller unga människor kan låta som gamla. Kvalitéer i såna åldrade röster som jag hörde i Sälgtuna skulle kunna vara till exempel heshet, en tunnhet, ett inslag av falsettartad huvudklang.

I sånggrupperna arbetade man också mycket med dynamik. Tydligast kanske detta kom till uttryck i Unos dirigerande. Medan den metriska pulsen var ganska enkelt markerad, oftast egentligen bara med en rundad rörelse av armen uppåt-inåt respektive nedåt-utåt relativt kroppsxeln som visade fjärdedelarna, så kunde forten och pianon tydligt iscensättas med grövre rörelser och knutna händer respektive försiktiga nätta rörelser.

Något som länge förbryllade mig i flera av de miljöer i Sälgtuna som jag rörde mig i var det sparsmakade fysiska uttrycket. Å ena sidan är gemensam sång inte alltid så enkel att kombinera med avancerade koreografier, men det finns ändå ett brett spektrum av rörelsesätt i olika kör-genrer. Gospelkörens ständigt böljande och rytmiskt vaggande rörelser, slutna ögon eller en hand som sträcks upp vid intensiva tillfällen kanske utgör en ytterlighet. Barbershopkören, vars enda gemensamma rörelse ofta tycks vara att vid varje sångs slut lyfta av stråhattarna i en synkroniserad rörelse från hjässan och utåt-nedåt i en halvbåge, utgör en annan möjlig koreografi.¹²³ Men grupperna i Sälgtuna sjöng ofta stillastående med blicken ner i noterna, och ibland sittandes. Vid slutet av programmen reste sig PRO-gruppen alltid upp och fattade varandras händer för att sjunga körens "vinjett", som Uno kallade den, "Underbara mot varann". Han jämförde den med "Internationalen", och detta var en träffande beskrivning. Förutom de starka historiska banden mellan arbetarrörelsen och PRO, så satte han i samband två sånger som handlar om hur samhället skulle kunna vara. "Internationalen" uttrycker förstås en starkare revolutionär glöd – "sista striden är här" sägs det ju i sångens refräng – men som en samlande punkt i mötessångerna påminner de om varandra. Genom att hålla varandra händerna upprättades också en kropps-

¹²³ Jfr dock Averill 2002 för en fördjupad diskussion av körers koreografier.

lig intertextualitet till "Internationalen" som också den brukar sjungas med denna koreografi inom arbetarrörelsen och inte minst SAP.



Koreografisk enighet. PRO-gruppen 2000-04-05 (Foto: Sverker Hyltén-Cavallius).



Allvar och koncentration. SPF-gruppen 2000-03-17 (Foto: Sverker Hyltén-Cavallius).

4. FÖRENING OCH FORM

Mimiken i grupperna var också den sparsmakad. Annat än i "vinjetten" såg man sällan några stora leenden. Grupperna gav ofta ett *seriöst* intryck. Samtidigt vittnade nog ofta de sammanbitna minerna om allvar och koncentration. I synnerhet för SPF-gruppen var också repertoaren ganska allvarstygnd och till stor del präglad av religiösa motiv.

PRO-gruppen hade sytt upp en scenklädsel, bestående av en röd väst med PRO-emblemet på höger bröst. Till denna hade medlemmarna på sig vit skjorta, herrarna med mörk slips och damerna med rött band runt halsen. Alla var mörkt klädda nedtill – byxa eller kjol. Med denna uniforma klädsel förstärktes intrycket av många röster men en stämma. Den klarröda färgen på västen leder förstås tankarna till arbetarrörelsen, men det är framförallt en stark färg som syns tydligt. De dragspelare jag följde under tiden i Sälgtuna hade också de röda västar, så de politiska dimensionerna i färgvalet är inte alldeles entydiga. Emblemet på bröstet signalerade dock tillhörighet och representation. Som en markering av den liberala traditionens värnande om individiden snarare än kollektivet framstod SPF-gruppens frånvaro av uniform klädsel som också den länkade till gruppens symboliska funktion.



Unisont i uniform. PRO-gruppen 2000-04-05 (Foto: Sverker Hyltén-Cavallius).

I förlängningen kan man också se hur sådana mer strukturella formparametrar som harmonik och melodik utgör komponenter i körernas framföranden. De stycken som valdes i båda sångkörerna till övervägande del, snart sagt uteslutande, uppbars av enkla funktionsharmoniska rundgångar av typen tonika-subdominant-dominant eller tonika-tonikaparallell-subdominantparallell-dominant. Sådana här rundgångar dominerar den svenska och europeisk-amerikanska populärmusiken under 1900-talet (med ett viktigt undantag för afro-amerikanska genrer som blues, rock 'n roll¹²⁴ och jazz), och man kan fråga sig om de då säger oss någonting? Ja, i deras "vanlighet" kan man vänta sig att de innebar igenkänning. För de allra flesta i körerna och i deras publik bör det ha varit "lätt" att känna igen sig i musiken även när det inte var stycken man hört förut.

Att visor och sånger dominerades av utpräglad funktionsharmonik och vismelodik, har också att göra med att repertoaren i framförallt PRO-gruppens fall ofta hämtades från det breda fält av visor som brukar kallas "den svenska visskatten". Detta är inte någon en gång för alla given uppsättning visor, utan snarare en vanligt förekommande benämning på vad litteraturvetare brukar kalla *kanon* – sådant som under en viss tid anses som allmänt viktig läsning. Till "den svenska visskatten" tillkommer alltså hela tiden nya alster, medan gamla visor också kan falla bort. Ibland görs försök att samla dessa visor, till exempel i skolböcker som "Sjung, svenska folk" (1994) eller i praktverk som "Den svenska sångboken" (1997). Därtill fungerar medierna, och under åren för min materialinsamling inte minst "Allsång på Skansen", som institutioner som spred och befäste idéer om vad som skulle ingå i denna "visskatt". Igenkännbarheten hos de visor som ingår i visskatten är hög, många kan förväntas kunna rader eller till och med hela verser utantill från dessa visor. En repertoar med sådana inslag skapade alltså igenkänning mellan sångare och publik, vilket i vissa fall till och med tog sig uttryck i att gruppen ledde allsång från scenen. Och samtidigt *förusätter* denna igenkänning ett gemensamt ur-

¹²⁴ Märk väl att blues och rock 'n roll i form av den klassiska "tolvan" eventuellt skulle kunna beskrivas funktionsharmoniskt som tonika-subdominant-dominant. Ser man dock till funktioner i dessa genrer, intar "tonikan" eller det ackord som anger grundtonen en funktion som stöd för den pentatoniska improvisation som löper också under de andra ackorden. Med det pentatoniska tonförrådet blir det svårt att tala om harmonik utifrån ett västerländskt funktionsperspektiv, istället brukar harmoniken i de här genrererna beskrivas som modal.

sprung på ett sätt som utesluter dem som inte skolats i visskatten. Enkelt uttryckt utgör själva repertoaren i sig ett potentiellt instrument för såväl inklusion och gemenskap som exklusion och utestängning.

En analys av sånggruppernas estetiska hållning visavi olika musikaliska och utommusikaliska parametrar visar att andra parametrar än tonläge kunde inta en viktig roll i repetitionsarbetet. Samtidigt gestaltade den lite svajiga intonationen öppenhet, att alla som ville fick vara med. Det antielitistiska draget som gick igenom grupperna sammanfaller med en attityd som har paralleller i andra sociala och politiska rörelser. Med en sparsmakad koreografi och begränsad mimik gavs också utrymme att istället förstärka och förtäta innebörder när väl några synkroniserade rörelser användes. Så skapade PRO-gruppen intertextuella band till arbetarrörelsens koreografi när de hand i hand sjöng sitt avslutningsnummer. Med en repertoar som kunde väntas vara igenkänd av många skapade grupperna också närhet till sin publik, något som ibland till och med manifesterades i allsång under ledning av sånggruppen. Som jag antydde inledningsvis kunde grupperna i allt från gemensam klädsel till koreografi och klang gestalta de två aspekterna av likhet som var centrala i föreningsretoriken: likhet som motsats till särart och likhet som motsats till ”bättre”. Den estetik som de genom sin praxis gav uttryck åt var en likhetens estetik, där likhetens båda sidor gjorts till estetisk norm.

Föreningarnas former

”Förening” är en avledning av verbet ”förena”, alltså ett sammanförande, en ihopslagning. På sätt och vis är pensionärsorganisationernas ledord ”gemenskap” bara en annan variant av detta ord. Men när man talar om föreningar och föreningsaktivitet handlar det inte bara om hur man är förenad med andra människor. Föreningarna är inte bara organisationer som man då och då går in i och förenas med andra. Föreningarna når på olika sätt också in i det egna hemmet och de gästorienterade sfärer som jag under mina samtal och intervjuer med medlemmar mötte i vardagsrum, hallar och kök (Cartwright 1981:99). Här kan man iscensätta sig själv som social varelse, i form av konkreta spår av själva föreningsengagemanget, såsom Yngve gjorde med uppsättningen av Tonikan i lerfigurer, där han själv gick först. Men här kan man också visa resultaten av ens sociala aktiviteter i föreningar och cirklar, såsom Diana gjorde med

sina egna konstverk. Föreningen förenar inte bara människan med andra människor, utan också hemmet med yttervärlden. I de spår som den avsätter i hemmasfären, så blir den en del av de berättelser medlemmarna berättar för sig själva och andra genom de rum de bebor och avsätter spår i (Hyltén-Cavallius, C. 1999b:23, jfr Sarup 1996:14–18).

Repertoaren, den igenkända form som grupperna använde sig av, kan förstås som en befintlig struktur eller en tillgänglig form. Genom att anknyta till det brett omfattade, det vitt kända, användes denna struktur för etablerandet av både likhet och gemenskap. Den ”svenska visskatten”, men också Roland Cedermark och delar av den andliga repertoaren i SPF-gruppen, blev för grupperna ett ”man tager vad man haver”. Ett annat sätt att formulera samma sak är att med de Certeau se denna repertoar som ett taktiskt *faire avec* – att man använder det som finns och klarar sig med befintliga och kanske knappa resurser, men i detta också är kreativ och genom detta taktiska användande också skapar något nytt, något som den befintliga strukturen kanske inte en gång avsetts för (Certeau 1988:30f). Tänker vi med de Certeau så kunde alltså visor som en gång skapats som barnvisor, som andlig musik eller som sentimentala schlagers, användas i det musikaliska formlaget av pensionärskap.

Föreningarnas sånggrupper förkroppsligade en likhetsetetik. Med det menas att de kunde gestalta likhetens båda aspekter – dels att smälta in och inte sticka ut, dels att inte vara bättre. Dessa tillgodosågs genom å ena sidan själva den unisona sången där varje röst bidrar till en gemensam stämma (och i PRO-gruppens fall också genom enhetlig klädsel), dels den anti-elitistiska hållningen som innebar att det gärna fick höras att alla fick vara med. Genom denna likhetsetetik kunde sånggrupperna kommunicera en ideal bild av pensionärstillvaron präglad av statusnivellering, trivsel och gemenskap som också framhölls i andra former i föreningarna. Genom den nästintill obefintliga koreografin blev de få koreograferade inslagen så mycket tydligare. Härigenom upprättade PRO-gruppen intertextuella band till arbetarrörelsens koreografi och sångtradition. Genom sånggruppernas starka manifestering av likhet och anti-elitism parerades kanske också andra parallella tendenser i föreningarna, såsom det återkommande uppskattande och samtidigt särskiljande talet om de skräpliga medlemmarna, eller de klassgränser som löpte mellan föreningarna.

Som ett taktiskt *faire avec* ska man också förstå föreningarnas mötesformer, deras hierarkier, talarordningar och byråkratier. Även dessa

4. FÖRENING OCH FORM

utgjorde en tidigare känd struktur att inordna aktiviteter och gemensamma projekt i. Även här kan man se bruket av de befintliga formerna, användandet av föreningskunskaper som formats på andra håll och i andra föreningar, men också de ekonomiska och strukturella resurser som det frigjorde, i termer av taktik. Varje möte, varje sång från scenen, varje slag med klubban, utgjorde utnyttjanden av föreningens "språk", yttranden i ett pågående praktiserande av dess grammatik. Pensionärskap, i föreningens form, *formades av* befintliga former som skapats i föreningsliv och i sångböcker, men *formade* också rum både i och bortom föreningens aktiviteter.

Detta samspel mellan föreningarna, deras sammanflätande av människor och platser, och deras musikaliska estetik, pekar framåt mot alla de berättelser som mötte mig i och utanför föreningsaktiviteterna. I nästa kapitel diskuteras olika former av minnanden som kom till uttryck i gemensamma och individuella gestaltanden av det förflutna i vad jag kallar musikaliska identitetsberättelser.

5. Generationens ljudspår

I föregående kapitel diskuterades föreningens former i Sälgtuna. Frågor som behandlades var på vilka sätt föreningarna förenade människor och platser i Sälgtuna, vilka slags former föreningarna tillhandahöll och vad dessa kunde tänkas göra med föreningarnas aktiviteter, samt inte minst vilket musikaliskt formspråk föreningarna etablerade och hur detta gestaltade grundläggande värderingar och perspektiv i föreningarna. I detta kapitel vänds blicken mot olika framföranden av individuella och gemensamma förflutenheter i föreningarna. Med utgångspunkt i möten med FAS Sälgtunas cirkel i musiklyssning visas hur de *musikaliska berättelser* som klingade under mötena både kunde utgöra framställningar av identitet – av särart och av den egna biografien – och bilda kärnan i samtal om delade generationella erfarenheter. Framställningarna kallar jag "identitetsberättelser", eftersom de ger möjlighet att uttrycka vem man själv är i relation till andra.¹²⁵ Jag beskriver vad som utspelade sig under

¹²⁵ Under arbetet höll jag länge kvar vid begreppet "musikalisk levnadsberättelse", men lämnade det för att jag menar att identitetsberättelse bättre beskriver de ganska collageartade framställningar som det kunde handla om, medan "levnadsberättelse" lätt leder tankarna till kronologiskt uppställda biografier. Jag vill poängtera att jag med "musikalisk berättelse", oavsett om det handlar om levnad eller identitet, syftar på en i någon bemärkelse *musikalisk framställning*, och inte såsom Beverly Diamond använder ordet, med syftning på berättande *om* musik (Diamond 2000, jfr Feld 1994). Arvidsson presenterar i en inledande översikt flera ibland överlappande begrepp – självberättelse, levnadsberättelse, livshistoria, biografi – varav "självberättelse" (på engelska *self story*) kanske närmast sammanfaller med det jag kallar identitetsberättelse (Arvidsson 1998:12–14). Titon särskiljer livsberättelse från livshistoria, där livsberättelsen kan ses som en narrativ genre, medan livshistorien är de faktiska händelser som utspelat sig under en levnad (Titon 1980, jfr Svensson 1997). Identitet ger också större utrymme för att det inte

mötena ganska utförligt, eftersom samspelet och talet kring de musikaliska berättelserna, sätten att lyssna och kommentera musik, och de förekommande explicita muntliga kopplingarna mellan musik och erfarenhet, ger möjligheter att förstå hur levnadshistoria kunde bli relevant under mötena. Analysen av musikcirkelns formande av individuellt och generationellt minne väcker frågor kring generationellt minneformande i andra musikaliska sammanhang. Här presenteras således några exempel på hur ett generationens normalminne kunde formges i andra populära sånger i pensionärssammanhangen i Sälgtuna. Avslutningsvis diskuteras musikaliskt minne i termer av ett samspel mellan generationellt normalminne och de avvikande minnen som uppfattas som unika. Därmed utgör det musikaliska minnesarbetet en väg till förståelsen av pensionärskapets generationella gemenskap.

Mina reflektioner kring musiklyssningen sammanfaller med iakttagelser som ofta gjorts kring olika former av estetiskt handlande, nämligen att estetiska uttryck ger människor möjligheter att framställa sig själva i kollektivt tillgängliga former. Denna dubbla funktion hos musik – att *både* utgöra ett redskap i produktionen av individuell identitet och i framställandet av gemensamma minnen – kommer jag i kapitlets andra del använda för att problematisera strävanden att etablera gemensamma minnen i olika evenemang i Sälgtuna. Härur växer kapitlets grundläggande poäng – att minnen är *både* enskilda och kollektiva, att de samtidigt framställer det unika och det som tillhör ett delat generationsminne. Denna poäng blir central i avhandlingens avslutande kapitel, där jag hävdar att pensionärskap musikaliskt kan baseras i ett gemensamt musikaliskt minne. Ett sådan gemensamt minne hamnar i konflikt med de många olika individuella erfarenheterna, och kommer också att framförhandlas i samspel mellan alla som arbetar med att producera och vidmakthålla minne.

Minne, berättande och identitet

Semiotikern Umberto Eco har beskrivit berättelser som en särskild kunskapsform, ett sätt att förstå och upptäcka världen (Eco 2004). Men samtidigt som berättelser rymmer verktyg för att förstå världen, så är också

nödvändigtvis handlar om någon "egentlig" levnad utan potentiellt sett också om en idealisk självpresentation som uppstår i samspel mellan människor.

berättande och minne intimt sammanlänkade. För andra berättar vi om det minnesvärda – det ligger så att säga i berättandets natur – men kanske minns vi också det berättarbara. Susanne Nylund Skog menar att det ”inte bara är erfarenheter som ger upphov till uttrycksformer, också uttrycksformer genererar erfarenheter. Vissa upplevelser förstår vi inte vad de är, antingen därför att de inte är berättarbara eller därför att vi saknar vokabulär eller narrativa verktyg” (Nylund Skog 2002:17). Samspelet eller samvariationen mellan berättelse och erfarenhet, mellan form och innehåll är, som hon med hänvisning till Barbro Klein hävdar, något som måste tas för givet (ibid, jfr Klein 1990:45–46). Owe Ronström menar att också musik och dans på ett motsvarande sätt utgör sfärer där vi gör erfarenheter och vinner kunskaper som i andra former vore svåra att tillgodogöra sig, och att dessa sedan kan föras ut i andra sfärer och bli tillgängliga där (Ronström 1992). Berättande, musik, dans och andra markerade uttrycksformer bör följaktligen inte heller förstås som sätt att ”förmedla” erfarenheter och minnen, utan snarare som sätt att *minnas*. Musik är inte en behållare för minne, utan ett sätt att framställa minne.

Utbildningssociologen och kulturteoretikern Madan Sarup beskriver en gängse bild av identitet som ”berättelsen vi berättar för oss själva om oss själva” (Sarup 1996:10). Med en sådan definition av identitet är inte bara minnena av erfarenheterna formade av narrativa ramar, utan själva *identiteten* skulle egentligen utgöra en genre. Sarup landar själv i en förståelse av identitet som ett mångdimensionellt rum, genomkorsat av berättelser och citat, snarare än en enda sammanhängande berättelse (ibid:25–26). Identitet i Sarups förståelse förutsätter att det finns konventioner, att identitetsberättelser är bundna av en begränsad repertoar av former och grepp för berättaren att tillgå, och att det kan finnas överflöd av vissa berättelser och underskott av andra (vilket jag tolkar som att vi måste föreställa oss en identitetsekonomi). Betraktad som berättelse är identitet påtagligt också en fråga om stil: det finns förväntningar kring en bra identitet, och dessa gör att vissa anses mer lyckade i sina identitetsberättelser, andra mindre så. I liknelsen med det tredimensionella rummet framstår identitet också som ett ständigt pågående arbete med att parera kollisioner och undvika vissa vägar, att hålla undan, men också välja vägar (ibid:25). Med denna förståelse minner identitet om det *faire avec* som de Certeau beskriver som kännetecknande för taktiskt spel: å ena sidan ett användande av vad som finns till hands, å andra sidan stil-

fulla och kreativa improvisationer (Certeau 1988:30). För att förstå pensionärskap tycks det ofrånkomligt att undersöka vilka slags berättelser som berättades både i det lilla och i det stora – vilka berättelser som var ”allas” och hur de samspelade med enskilda berättelser.

Identitetsberättelser

När jag vistades i Sälgtuna hade det då tioårsjubilerande FAS bedrivit en musikcirkelverksamhet under fem år. Cirkeln hade redan från början varit löst strukturerad. Det var upp till var och en som ansvarade för ett möte att välja om de ville berätta om den musik de spelade eller inte och vad man i övrigt ville göra av mötet. Gruppen hade varit beständig till storleken, med en skara på mellan sex och åtta personer, men deltagarna hade växlat under åren. Sommartid gjorde de uppehåll för att, som Tyra beskrev det, ”de behövde ha semester också”.¹²⁶ Annars träffades de regelbundet under höstar och vårar, två gånger i månaden, oftast på onsdagar, hemma hos någon medlem. Mötena brukade börja vid sju-tiden på kvällen och hålla på till omkring tio. Mötesrutinerna följde alltid samma mönster: först lyssning varvat med samtal under kanske en timme, sedan kaffepaus under en halvtimme och sedan åter lyssning och samtal. Inom ramen för dessa rutiner var det sedan mycket som handlade om att göra något lagom originellt, något särpräglad, men samtidigt i linje med vad som brukade göras. Musiken valdes framförallt från den brett erkända konstmusikaliska repertoaren eller nyheter som höll sig inom vissa harmoniska rāmärken. Ofta hänvisade musikvalen till mer personliga konst- eller populärmusikaliska erfarenheter. Till kaffet bjöds på alltifrån hembakade semlor, när väl den säsongen kommit igång, till grovt bröd med leverpastej och ättiksgurka, eller bullar och olika sorters kakor. Ibland markerades också inledningen till kaffepausen av en rumslig förflyttning till ett annat bord eller en matsal, trots att själva musiklyssnandet ofta pågick i soffor och fåtöljer runt ett soffbord där man skulle kunna dricka kaffe.

Deltagarna kom ofta punktligt och ungefär samtidigt, vilket gjorde att det ofta blev trångt i tamburen och små samtal uppstod. När jag första gången i sällskap med ordföranden Tyra kom till ett cirkelmöte handla-

¹²⁶ Jfr föregående kapitel om pensionärskapets tider.

de flera av dessa småsamtal om mig och om vad jag skulle göra, vad en avhandling var och om någon släkting som disputerat. Men efter den gången handlade de om tv-program, om kändisar, om någon promenad man gått eller om någon konsert man varit på. Påfallande ofta handlade faktiskt samtalen om musikrelaterade "nyheter". Dessa småsamtal fortsatte sedan när alla slog sig ned i soffan. Men redan här brukade dock samtalen ebba ut, och vad jag uppfattade som en lite "formell" stämning infinna sig. Det kunde bli små luckor i samtalen, och framförallt de manliga deltagarna kunde bli lite tysta och trumma lite på sina lår eller harkla sig lite extra, små signaler som jag först uppfattade som nervositet. När jag flera månader senare intervjuade Jan, den manlige deltagare som varit med flest gånger, och återigen reflekterade över trummandet, slog det mig att det också kunde förstås som rastlöshet. Ett sådant kroppspråk syntes aldrig hos de kvinnliga deltagarna, bland dem flödade orden mer obehindrat. Eller var det bara så att de förmådde dölja sin rastlöshet bättre? Sammantagna kan de läsas som nycklar, som anger att ramen för samspelet höll på att ändras (jfr Goffman 1986:43–44). Med andra ord, här uppstod ett skifte i modus, som mötesarrangören kunde utnyttja för att placera musiken i fokus.

Britta

Nu var det dags att berätta vad det var för slags musik man skulle lyssna på. Britta associerade flera gånger till sig själv och sin egen livshistoria när hon introducerade låtar.¹²⁷ Hon påbörjade sitt möte med en introduktion av den värmländske poeten Stig Berg och spelade sedan några lästa och tonsatta dikter framförda av vissångaren Björn Svedberg. Texterna är skrivna på dialekt och utgör små betraktelser om livet ur ett jordnära perspektiv. Med Värmland som gemensam nämnare fortsatte hon sedan med Monica Zetterlunds tolkning av Mikael Wiehes "Ska nya röster sjunga", en stillsam och ödesmättad visa som i denna version fyllts med afrikanistiska stilfigurer i ackompanjemanget – ett unisont "nseeya" och "ahunhuyu" i bakgrunden rytmiserar tillsammans med sparsmakade slagverk mot en dov synthmatta – och stundtals tränger en flamencoartad gitarr fram i ljudbilden.¹²⁸ Texten här handlar om hur folkets dag-

¹²⁷ FD 2000-03-07.

¹²⁸ Jag kan inte här redogöra för hur en sådan afrikanistisk klanggestalt uppstår eller

liga kamp inte dör för att enskilda människor går bort. Tvärtom tar nya generationer – nya ”röster” – över när de gamla försvinner. Sångens sista vers lyder ”Så segrar inte döden/fast åren har sin gång/Så stannar inte tiden/Den börjar bara om/För sångerna om livet/som aldrig kan förstummas/ska nya röster sjunga/ska nya röster sjunga”. Det är alltså både en visa om döden och avbräcket, och om den historiska kontinuiteten. Med formuleringar om ”folket som aldrig kan slås ned” tar texten parti för de förtryckta och för demokratin, och utgjorde på så vis ett udda politiskt inslag i cirkelmötena.

Sedan blev det ett antal låtar från en kassett med Birgit Klåvus, som kom ifrån Brittias hemort Närpes i Österbotten. Sången hon spelade lät med det mellanregisterdominerade soundet som om den kunde vara inspelad under tidigt 1970-tal. Den tidens dansbandsstil hämtade mycket inspiration både från dåtida europeisk schlager och från country & western-genren. Kassetten hade hon fått. Hon sade att hon skulle spela det för att vi skulle ”få höra det vackra finlandssvenska u-ljudet”. Den första sången var en vals, med de tidstypiska elpianoslingorna i kompet. Därpå kom en till vals, med en text om hur naturen blommar och om den korta sommaren i Norden. Maj, som var rättfram och pratade mycket trots att hon var ny i gruppen, började jämföra med en annan känd sångerska. Denna hade spelat med sonen till dem som hade en gammal affär i Sälgtuna som hette Perssons Livs. Detta ledde vidare till ett kortare meningsutbyte om vilka affärer som låg var på den tiden – Perssons Livs blev senare Konsum när det låg vid Stora Torget, kom de tillsammans fram till. Maj satte punkt för diskussionen genom att bestämt återge vilka affärer som låg var när hon och hennes man flyttade till Sälgtuna 1947.

Sedan bröts populärmusiklinjen och vi fick höra en *Flöjtkonsert* av Vivaldi. Det är ett lugnt barockstycke för solotvärflöjt ackompanjerad av cembalo och cello. Och så ytterligare ett spår från samma skiva – en samlings-CD med titeln *Blå timmar* – av Tjajkovskij. Vanligtvis brukade skivfodralen skickas runt, men Britta lät det ligga vid stereon. Tjajkovskijstycket innebar högromantik med cellosolo, stråkorkester och tvärflöjt, och en mollbetonad harmonik. Britta berättade om ett eget minne

alla element som bygger upp den (jfr dock Tagg 1979 för en semiotisk analys av en latinamerikansk klanggestalt i ABBAs ”Fernando”). En tydlig föregångare i etablerandet av den här klanggestalten är Peter Gabriels ”Biko” från 1980, för övrigt också det en sång om kampens kontinuitet bortom de enskilda personerna.

av stycket. *Blommornas vals*, kallas det, och hon minns hur hennes dotter som liten dansade till det på ett uppträdande i Collmarsparken.¹²⁹

Härpå blev det dags för ytterligare ett högromantiskt stycke från samlingen "Blå timmar", detta av Bizet – tydligen en "Carmensvit" och inte ur operan. En gäll soloviolin ligger långt fram i ljudbilden. Maj påpekade att "Det är inte det man brukar höra ur Carmen." Annars var kommentarerna allmänna, som "Det finns mycket vacker musik" och gensvaret "Ja, det finns mycket konstig musik också". Sedan blev det ett stycke ur Carmen med tenoren John Wickers från en samlings-CD (på 3 CD:s), som Britta berättade att hon köpt i Israel. Efter Carmenstycket gav Britta en liten introduktion. Hon läste från skivfodralet: "Verdi, han blev ju gammal han, 1813 till 1907 levde han". Några ord utbyttes om ett program om Jussi Björling och Caruso och andra kända tenorer som hade varit på tv helgen innan, också detta startat av Maj. Så fick vi höra Nicolai Gedda med *La donna è mobile*, och med utgångspunkt i detta stycke uppkom ett samtal om när man sett eller mött kändisar. Maj tar upp tråden genom att berätta att hon en gång såg Jussi, när hon och fadern promenerade i Stockholm. Britta fortsatte på samma ämne med att hon såg Evert Taube på Gröna Lund i Stockholm en gång, och Carin med att hon mötte honom på Strandvägen en gång. Maj tipsade – à propos Verdi – om en inspelning av *Rigoletto* i modern miljö som fanns på video för utlåning på biblioteket. Och så här fortsatte mötet, med samtal om musiken, andra samtal som musiken satte igång, och ytterligare andra som möjliggjordes av musiken.

Britta relaterade uttryckligen varje nytt inslag i "programmet" till sin egen personhistoria. Där fanns minnen av hur hon kommit i kontakt med själva fonogrammet, såsom den skiva hon köpte i Israel. Där fanns starka personliga minnen av situationer där musiken ljudit, som i minnet av dotterns dans. Och där fanns minnet av hemortens dialektala ljud, som både inledde hennes eget liv och utgjorde ett av de första inslagen i det möte hon själv arrangerade för musikcirkeln. Som jag skall diskutera mer utförligt nedan så utgjorde den musik Britta spelade en musikalisk *identitetsberättelse*, en serie musikaliska erfarenhetsberättelser i ord och ton som tillsammans uttryckte både det som skilde henne från och förenade henne med de andra deltagarna. Ibland, som under Brittans möte,

¹²⁹ Stycket är hämtat från *Nötknäpparen*.

så var erfarenheterna som musiken refererade till uttalade. Vid andra tillfällen, som när Jan arrangerade möte, var det först i efterhand som jag förstod att den musik som spelats skildrade olika delar i Jans historia.

På det möte som Britta arrangerade var det som också annars ganska korta samtal under tiden musiken spelades. Vanligen höll man sig också under de pauser som uppstod vid skivbyten till samtalsämnen som hade någon bäring på det som spelades. Det var viktigt att sitta och lyssna. En möjlig tolkning hade kanske varit att detta ingick i själva cirkelformen, att man måste vara noggrann och seriös under sin mötestid. Men var det något som samtliga deltagare som jag intervjuade tog upp, så var det att det var *just* när man tillsammans satt och lyssnade på musik som man verkligen hade *tid* att lyssna. Annars, när man lyssnar på musik hemma, gör man andra saker samtidigt. Så det gemensamma lyssnandet i cirkelns form möjliggjorde *lyssnandet* som en särskild aktivitet, med själva lyssnandet som målsättning. Och, vilket skall tilläggas, inte vilket lyssnande som helst, utan ett lyssnande med vissa bestämda utgångspunkter. Att lyssna efter det finlandssvenska u-ljudet, eller att höra "Blommornas vals" med den mentala bilden av en flicka som dansar för sin mor för många år sedan, är ett lyssnande som redan "riktats" åt vissa speciella håll. Och angivelser som inte minst gjort musiken angelägen eller relevant. Men kanske var också Birgit Klåvus dansbandsmusik ett problem i ett sammanhang, som annars ändå dominerades av klassisk musik? Då måste denna musik – men inte annan – förklaras. I det skenet framstår det att Britta berättade att hon *fått* kassetten som en markör att hon själv inte skulle gå och *köpa* sådan musik, medan den uppföljande kommentaren om det finska u-ljudet riktar uppmärksamheten bort från musikens sound, mot Klåvus uttal.

Den mest självklara genren under cirkelmötena var västerländsk konstmusik. "Klassisk musik" som det kallades här, liksom i många andra sammanhang, omfattade allt från barockmästare som Vivaldi och Bach till en svensk modernist som Lars-Erik Larsson. När Britta vid sitt möte efter kaffepausen satte på Larssons violinkonsert, verkade en del av deltagarna bli lite besvärade. Konserten är komponerad 1952 och i mina anteckningar beskrev jag musiken som ett spännande stycke med intressant harmonik, växlingar mellan staccaton där stråken tycks studsa mot strängarna – det som kallas *spicatto* – och mer legatoartade avsnitt med mycket kraftiga vibraton. Orkestersatsen är högromantisk till stilen med fylligt ut-

byggda samklanger – mina egna associationer gick till musikaliska motiv i 1960-talets rymdfilmer. I andra satsen dominerar också utbyggda harmonier med mer kvintsamklanger och stundtals nästan känsla av durtonalitet. Satsen slutar i en ljus skir soloviolin mot en mörk stråkfond, vilket skapar ett intryck av stort tomrum. Inför satsen därpå rättade folk till sig på sina platser. Det verkade som om deltagarna blev lite rastlösa av musiken – någon trampade lite nervöst med foten, en annan trummade med handen mot knät. Larsson, som av kritiker i sin samtid anklagades för att vara alltför ”bred” och folklig i sin komposition, med alltför lite intresse för samtida kontinental musik, tycktes ändå i cirkeln vara ganska svarlyssnad.

Något som aldrig hördes på mötena var tidig musik från medeltid eller renässans (även om countertenoren Yoshikazu Mera spelades, och countertenorlaget kan relateras till tidig musik-rörelsens intresse för tidstrogen uppförandepaxis). Inte heller spelades någonsin Arnold Schönberg, Anton Webern eller andra 1900-talskompositörer som skrivit seriell musik, tolvtonsmusik, slumpmusik, eller andra 1900-talsriktningar. Men jag tror att man skall tolka detta som att det inte är musikens ålder utan dess sound som satte gränserna. Larssons violinkonsert skrevs 1952 och hans *Förklädd Gud*, som spelades vid ett annat möte, är från 1940. Carl Orffs *Carmina Burana*, som spelades när Maria höll möte, uruppfördes 1937. Båda är alltså verk som kom efter tolvtonsharmonikens genombrott. Nej, här handlar det om klanger, och det verkar som avgörande var graden av samklang kontra dissonans. Till exempel används flitigt både i Orffs *Carmina* och Larssons *Violinkonsert* öppna kvinter, i entydiga samklanger. Så även om vissa skruvade på sig så innehöll också dessa stycken igenkännbara samklanger. Gränserna för den moderna musiken handlade antagligen också om *tillgänglighet* och pris – att det är lättare att ”stöta på” *Förklädd Gud* än minimalister eller elektronmusikkompositörer för att den musiken har bättre spridning, fortlöpande uppförs runtom i landet och dessutom ges ut på lågprisetiketter. Att komma över billiga skivor var nämligen ett återkommande samtalsäme under mötena, och påfallande många CD-skivor som spelades var utgivna på lågprisetiketter som Naxos. Under åren verkade det också ha utvecklats underförstådda men nog så införstådda konventioner för vad som gick att spela på möten. För konstmusiken gick dessa gränser på en klangnivå som till stor del sammanfaller med perioden från barockens början till moder-

nismens intåg. Men andra hela musikaliska fält var uteslutna. Aldrig någonsin hörde jag modern rockmusik, friformsjazz eller utomeuro-amerikansk musik av något slag spelas på mötena, för att bara nämna några exempel. Men också dessa regler varierade beroende på vilken deltagare som spelade musiken. Tyra, som en gång varit med om att starta både FAS Sälgtuna och själva musikcirkeln, hade till exempel en gång bidragit med Ralph Lundsten, vars synthesizer-slöjor hon brukade använda i de bildspel som hon producerat i sitt arbete. Lundsten refererade flera till som en verklig ”upptäckt” de gjort genom cirkeln. Att något annat sådant personligt val av en annan medlem hade rönt samma uppskattning framstår som mindre sannolikt. Tyras ställning som grundare och ordförande i föreningen gav henne antagligen ett annat utrymme för experimenterande än andra medlemmar kunde räkna med. Gränserna för vad som kunde spelas framstod alltså som förhandlingsbara, men med olika utrymme för olika medlemmar beroende på deras sociala ställning både i gruppen och i den större föreningen. Som kommer att framgå nedan så kunde omdömena om musik som inte var känd eller klangmässigt följsam, spelad av fel person, vara tydliga och direkta.

Om de musikaliska reglerna ibland och för vissa blev påtagliga, så framstod de sociala reglerna i gruppen som relativt töjbara, flexibla. Att jag som totalt utanförstående blev insläppt på möten är kanske det tydligaste exemplet på det, men också den öppenhet som nykomlingen Maj i beskrivningen ovan möttes med. Hennes direkta sätt, med hög röst och åsikter och kommentarer om det mesta, framstod för mig som något som skulle kunna hota en liten grupp människor som upparbetat vissa umgängesformer under många år. Till hennes historia hörde att gruppmedlemmarna under mötet innan diskuterat att hon skulle komma, och att Britta då berättat att Majs man nyligen avlidit. Var det kanske denna omständighet som gjorde att hennes speciella sätt bemöttes med sådan välvilja? Eller fanns där också en verklig acceptans för att nykomlingar inte kan alla outtalade regler från början, eller mer generellt för att människor beter sig på olika sätt? Om reglerna för det sociala samspelet var flexibla kan man tänka sig två motsatta tolkningar. Å ena sidan kan det ses som en indikation på att ”insatserna” i cirkeln inte var så höga, att det inte var så viktigt vad som hände där och att man därför kunde bete sig lite hur som helst. Men mycket talar mot den tolkningen, till exempel cirkelns livslängd och den grad av intimitet som krävs för den klassiska

lyssnandestil som jag strax ska beskriva. Å andra sidan kan man se det som ett tecken på att mötena var viktiga och att de flexibla reglerna garanterade att inte motsättningar uppstod som kunde störa cirkelns fortlevnad.

Carin

När Carin ledde ett möte i sin lägenhet i Lundarna introducerades sångerna genomgående med en kort introduktion av kompositörens liv.¹³⁰ Introduktionerna bestod av högläsning ur Bonniers Musiklexikon och ibland i omslagstexter från skivorna. Musiklexikonets texter började i kompositörens levnadsår, följt av beskrivningar av platser som denne varit verksam på, och sedan en beskrivning av musiken och de viktigaste verken. Medan lexikonets texter kunde vara sakligt rapporterande kunde skivomslag och CD-häften rymma väldigt allmänna formuleringar om både musiken, musikerna och kompositörerna. Från en omslagstext kunde Carin lite senare under mötet läsa om Schubert att "He was a little man, but he was a giant".

Carin tog raskt tag i mötet, så fort alla deltagare hade slagit sig ned i vardagsrummet. Först ville hon spela Beethoven, vilket Jan kommenterade med "Jaha, gamle Beetan!" och skrattade lite, i en skämtsam, kärvänlig ton. Och så fortsatte hon "... och jag hade tänkt spela *Appassionata* men jag har bara andra satsen, och den är ju också fin men det är just ett motiv i den första satsen som är så fint och som jag associerar så mycket till filmen "Appassionata" för där spelades den ju hela tiden. Jag hade den i huvet i natt när jag inte kunde sova, men nu kommer jag inte ihåg hur den går bara för det." Sedan, efter att vi lyssnat på det första stycket berättade Carin att hon själv var tonåring när hon såg filmen, och reflekterade över hur man minns filmen när man hör musiken (filmen kom 1944).

Sedan introducerade Carin Beethovens *Ödessymfoni*, den femte symfonin, med persondata ur musiklexikonet. Det lät som om hon läste direkt ur boken, och siffror och uppgifter framstod som märkligt lösryckta. När väl musiken kom igång, en konstmusikalisk schlager som det till och med gjorts disco-covers av, skickade Carin runt lexikonet (så att vi alla skulle få ta del av vad som stod där). På det aktuella uppslaget fanns bilder av Beethoven i olika faser i livet, en lista med korta biografiska

¹³⁰ FD 2000-02-16.

data, och en förteckning över kompositörens viktigaste verk. Överst i skivhögen vid stereon låg en skiva utgiven på Naxos med titeln *Klassiska Favoriter*, men fodralet skickades inte runt. Liksom hos Britta tycktes det väsentliga vara verket snarare än framförandet. På skivfodralet hade man kunnat läsa om dirigenter, orkestrar och solister, men för Carin var det centrala Beethoven och hans liv, inte vem som framförde hans alster. Men så här var det inte på alla möten eller med all musik – ibland var istället musikern och framförandet det viktigaste och tonsättaren mindre relevant. När till exempel Carin alldeles före kaffet satte på en skiva med Andrea Bocelli (*Sacred arias* från 1999) var det Bocelli som stod i centrum, och när countertenoren Yoshikazu Mera spelades senare var det också han och hans röst som diskuterades, inte kompositörerna bakom verken.

Efter att vi lyssnat på ytterligare en Beethoven-komposition kom Carin på hur Appassionata-motivet lät och nynnade det för oss. Själva nynnandet var ovanligt – sällan hörde jag någon själv nynna eller sjunga under alla de möten med musikcirkeln som jag var med på, och när det hände var det nästan alltid Carin som stod för detta. Cirkelmötena innebar ofta att deltagarna på en abstrakt nivå kunde sitta och prata om musikers eller kompositörers olika kvalitéer, men det fanns en tydlig skiljelinje mellan att lyssna och att göra musik. Ibland framstod förhållningssättet som ganska likt *betraktandet* av ett färdigt konstverk på väggen i ett museum. Också betraktandet är förstås ett görande – ett tolkande och känande görande – men en annan typ av görande än det egna uttryck som Carin för en stund producerade (jfr Hennion 2001:3). Verket i musikcirkeln var färdigt, avslutat och avgränsat – graverat i vinylen eller inbränt i CD:n och därefter alltid en källa för meningsproduktion men sällan för ljudproduktion – medan ”verket” i de sånggrupper som jag också följde i Sälgtuna hela tiden var under skapande. Därpå blev det flera kända Beethoven-verk: ”Für Elise”, ”Romans nr1” (båda från skivan *Classically Romantic* utgiven på etiketten Stradivari). Från skivan *Schubert Greatest Hits* fick vi sedan höra ”Den ofullbordade”, ”Stämchen” och baletten ur ”Rosamunde”. Före kaffet spelades Bocelli i Schuberts ”Ave Maria”.

Under kaffestunden pratades det om allt ifrån FAS 10-årsjubileum, som hade ägt rum helgen innan, och om mitt filmande där. Men sedan vandrade samtalen via söta bröd och invandrares bröd till folkdräkter och hur varma sådana är. Efter att vi på det sättet suttit och pratat en

stund sade Carin att vi kunde fortsätta prata, för nu skulle vi få höra "lite lättsammare musik". I det här sammanhanget innebar det Tito Beltrán med "Fenesta Vascia" från CD:n *Romantica* (1996), en välkänd artist som ledde till samtal om hans karriär, och Jan berättade att han såg honom en gång i Uppsala.

Ofta handlade samtalen runtomkring musiken som spelades om att göra musiken till sin egen. Beltrán, Björling, Domnéus och Taube var musiker som deltagarna kunde berätta att de hade sett. Allra viktigast verkade vara tillfällen då man sett dem i deras privatliv, promenerande på gatan i folkviolet. Konsertupplevelser, där de befann sig i sin yrkesroll och gjorde det de var kända för, tycktes inte vara lika viktigt. En omedelbar tolkning är förstås att detta är ett slags sökande efter erkännande eller respekt från de andra medlemmarna i gruppen, genom den närhets- eller beröringsmagi som tillskrivs kända människor. På gatan befinner man sig i nivå med kändisarna – de är inte längre avlägsnade på en scen eller en tv-ruta – och man upplever och kan också framförallt iscensätta en högre grad av intimitet med dem. På mötena pågick många små uppvisningar av i sammanhanget högt värderade resurser, till exempel i form av igenkännande kommentarer som kunde visa på klassisk bildning. Så antagligen är ett sådant statushöjande genom en närhet till artisterna en rimlig tolkning av vad som pågick. Men som sociologen Antoine Hennion (2001) påpekar så kan också "smak" förstås som ett framförande eller performance. Hennion kritiserar den smakens sociologi som gått ut på att omedelbart och enbart relatera människors smak till klass, vilket i sin tur lett till en reflexiv "sociologisering" i vilken människor då de tillfrågas om smak börjar med att förklara och ursäkta sin smak med en beskrivning av klassbakgrunden (Hennion 2001:5). Istället menar Hennion att man förutom en förståelse av samband mellan klass, kapital och musik också måste förstå vad det innebär att "tycka om" musik. Hennion menar till exempel att människors strategier för att åstadkomma lyssnande, måste ingå i det vi förstår som smak ur ett performativt perspektiv. Lyssnarstrategier involverar alla de procedurer som lyssnaren måste genomgå för att hamna i rätt sinnestillstånd, men som aldrig kan utgöra annat än en god förutsättning för en bra upplevelse (ibid:14). De korta små berättelserna eller anekdoterna framstod också som sätt att göra musiken till sin egen. Genom upplevelserna av dessa kända historiska och samtida musiker kunde man knyta inte bara dem

utan också deras musik till sitt eget liv, foga in både musiker och musik i den egna livserfarenheten.

Efter Beltrán spelades Händels *Lascia ch'io pianga* och Griegs *Solveigs sang* från CD:n *Romance* (BIS 1998) med countertenoren Yoshikazu Mera. Här talade alla om hans ålder och om hans märkliga röst, vars sångläge och talläge inte ”går ihop”.¹³¹ Flera hade nämligen sett honom i *Musikspegeln* i tv nyligen, och slagits av motsättningen mellan det vanliga vuxna manliga talläget och sången. Mera verkade uppskattad, så Carin fortsatte spela skivan, med Rachmaninovs *Vocalise* och *Greensleeves*. Efter mötet satt vi en stund och pratade om bra radioprogram, om kända pianister som varit i stan på senaste tiden och om den pjäs av Kristina Lugn som just nu visades på Stadsteatern i Sälgtuna.

Jan

När Jan och Birgitta arrangerade möte hemma hos sig i villaområdet intill Lundarna turades de om med att spela skivorna, men det var Jan som den här gången hade sammanställt programmet.¹³² Också på andra möten hade makar hjälpts åt på mötena. När till exempel Maria anordnade möte agerade hennes man Mats formligen diskjockey – från vardagsrummet ropade hon ut till rummet bredvid där deras stereoanläggning var placerad ”Music, maestro!”, och så kom efter en stund musiken. Mats hade verkat ganska oengagerad i mötet själv. Men som Jan beskrev för mig under vår intervju så var han själv och Birgitta noggranna med att båda få lägga upp musikprogrammet, varför de nu delade på det genom att arrangera varannat möte som föll på parets lott. Med den mötestäthet som hölls våren 2000 skulle det innebära att de var för sig fick arrangera musikuppläggningsen en gång om året. Själva vikten de båda lade vid att få turas om med att lägga upp programmen pekar redan i sig mot den starka plats dessa framställningar intog.

Samma dag hade jag figurerat i Region-TV:s 15-minuters nyhetsslinga

¹³¹ Countertenor är alltså en hög mansstämma ovanför ett vanligt tenorläge som låter som en falsetterande altröst, och Händelstycket brukar också vanligen framföras av kvinnliga altar. 1990-talet utgjorde något av ett genombrott för countertenorerna, kanske beroende på den massmediala exponeringen av countertenorer och digitala kastratrekonstruktioner i den uppmärksammade filmen ”Farinelli” (1994).

¹³² FD 2000-02-02.

i ett inlägg om FAS 10-årsjubileum. Birgitta kommenterade så fort jag kommit innanför dörren att hon sett mig på tv. Med på mötet var Britta, Carin, Jan och Birgitta och Maria och Mats. I början av mötet satt Britta och jag och småpratade en kort stund, men så började Hans Pålsson spelandes Prokofievs "Marsch ur Kärleken till de tre apelsinerna" att strömma ur högtalarna, och därpå Sibelius "Granen". Det är vacker pianomusik, och under tyst lyssnande passerade CD-fodralet runt i cirkeln. "Åh, det är min favorit", sade Birgitta när Jan sedan presenterade Andrea Bocelli och låten "Con te partiró" – ett stycke som några år före fältarbetet i Sälgtuna varit en riktig storsäljare i skärningsområdet mellan lättsammare romantisk konstmusik och pop-ballader. Under tiden vi lyssnade skickades ytterligare en Bocelli-skiva runt, denna med titeln *Sogno*. Och sedan lyssnade vi till ett antal Bocellitolkningar av kända operastycken av Verdi och Puccini från skivan *The Opera Album*. Så länge temat var Bocellis inspelningar handlade samtalen också om hans skivor, om hans röst, om hans blindhet och om hans familjeförhållanden, men deltagarna satt också långa stunder tysta och lyssnade introspektivt. Därpå spelade Birgitta upp ett Mozartstycke som enligt henne utgjorde ledmotivet i filmen "Elvira Madigan". Mats berättade att de säljer den här skivan – *Musique d'Or: Mozart* – för fem kronor på Stortorget i Norrviken, och så uppstod ett samtal om skivpriser, om "kap" man gjort och om höga priser. Ljudkvalitén på skivan, med mycket brus och dov klang, vittnade också om en billig produktion, men ingen kommenterade kvalitén.

"Nu lämnar vi den här seriösa biten!" sade Birgitta sedan, och så spelade hon "Att angöra en brygga" med Jan Lundgren och Peter Asplund, ett jazzstycke med trumpet, piano och kontrabas. Jan sade något om att de här musikerna brukade vara på ett galleri ute på landsygdén, där det anordnas jazzkonserter och workshops under somrarna. Fodralet gick runt i gruppen. När det kom till Maria så tittade hon en stund, skakade på huvudet och sade: "Känner jag inte igen" och så lade hon det ifrån sig. Tonfallet kunde ibland vara så här rakt och uppriktigt i gruppen. När till exempel Maria sade detta lät det som om hon tyckte att det skulle vara obetydligt eller oväsentligt för att hon inte känner till det. Men när jag talade med och intervjuade medlemmarna var det aldrig någon som antydde att det skulle förekomma någon avoghet inom gruppen. Och kanske var det så. Kanske var sånt som jag upplevde som direkt och nästan lite plumpst snarast uttryck för en informell och oförblommerad samtals-

form. Eller också var gruppen för liten för att man skulle våga riskera att upplevelser av motsättningar spreds ut (via mig). Därefter följde några stycken från CD:n *The Music of Andrew Lloyd Webber* – ”The music of the night”, ”Take that look off your face” och ”Another suitcase another ball”. Även här var det en dålig inspelning av låtar som framfördes av en sångare som inte lyckas hålla tonen, med stöd av ett överbelastat arrangemang av synthesizers och elgitarrer. Men det var låtar som deltagarna kände igen – Britta berättade till exempel när den sistnämnda låten spelades (som är tagen ur musikalen *Evita*) om när hon såg Madonna i rollen som Evita i London. Madonna *var* Evita, och det fick Britta att helt ändra uppfattning om Madonna. Det här ingick i ett annat återkommande mönster i mötena – att kommentarer kring musiken ofta handlade om att bekräfta gemensamma normer. Här var den förgivet tagna normen att Madonna *inte* är bra musik. Genom att berätta om sin estetiska omvärdering bekräftade Britta samtidigt en gemensam värdering av Madonna och den del av populärmusiken som hon representerar som dålig.

Efter denna överledning till populärmusik följde så ett sjuk med Evert Taube-visor, och därefter blev det dags för kaffe. Under kaffet spelade Jan ”Gånglåt från Sälgtuna” och sex-sju andra låtar från en LP med spelmannslaget *Bygdelaget*. Här blev det tydligt hur musiken försvann in i bakgrunden i samtalet. I efterhand berättade Jan att hans just nu viktigaste musikaliska sysselsättning var det spelmannslag i Sälgtuna som han brukade spela med och de stämmor de brukade ordna upp i Karbärke. Som inslag i hans egen musikaliska berättelse var folkmusiken central, men under cirkelmötet hamnade den i bakgrunden. I början av fikastunden pratades det fortfarande om Utö och segling med utgångspunkt i Taubes ”Vals på Mysingen” som spelades före kaffet, men sedan rörde sig samtalet till ljudet av de folkliga låtarna vidare till gamla radioprogram – Farbror Sven, Familjen Björck och Grammofonen – och till bilar, bilhandlare och bilstereos. När Glenn Millers ”Moonlight Serenade” sedan spelades vände sig Carin till mig och sade ”Det här är vår ungdomsmusik”. Med Miller följde så en serie jazzlåtar – först mera Miller, och så Rolf Cervenius och Frank Sinatra med låtar från *The Early Hit Collection*. Till Sinatra blev det en del tyst lyssnande under tiden som CD-fodralet skickas runt, men i övrigt pratades det om gemensamma vänner, om en serie jazzkonserter på stadsbiblioteket, och om en förestående musikalutflykt

till Stockholm. Efter Sinatra sade Jan att han skulle spela lite från en LP-skiva, och så fick vi höra Jan Johanssons berömda tolkning av folkvisan "Visa från Utanmyra". Under tiden som vi lyssnade pratade vi om dokumentären om honom som ganska nyligen visats på tv. Samtalet kom in på olika skivformat – LP, EP, CD och så vidare – och Britta försökte sammanfatta med "Tänk att det finns så mycket musik – att de kan skriva nytt!". Maria kommenterade snabbt med att "Ja, men det är inget som vi tycker om!" med syftning på den musik som skrivs idag. Här hade diskuterats en hel del musik av senare datum – Robert Wells, Andrea Bocelli och annat – men plötsligt menade Maria att musik som skrivs idag inte passade dem. "Visa från Rättvik" och "Vallåt från Jämtland" från samma skiva, Johanssons *Jazz på svenska*, spelades. Innan den sistnämnda började förklarade värdinnan "För att Jan kommer från Jämtland", och så skrattade gruppen åt att Jan för andra gången hamnade fel med pickupnålen i låten före.¹³³ När vallåten klingat ut sade Jan "Jag tänkte sluta med musik från min hembygd och spela 'Ålfiskar'ns vals' – jag känner faktiskt till en del av de gubbar som nämns där!" Jan berättade att han kom från närheten av Lysekil och att låten skrevs av några bröder som var lanthandlare där. Från den här skivan spelades det några stycken dragspelsvalser, under det att Jan och Carin satt och pratade om olika platser i Bohuslän. Fortlöpande förklarade Jan en del dialektala ord, och Carin satt och sjöng med på refrängerna och trampade takten med båda fötterna. De andra sjöng inte, men trampade takten eller slog med handen på låret. "Maj på Malö" fick bli "extranummer" – nu sjöng både Carin och Birgitta med. Britta satt och diskuterade segling med Maj och Mats. När musiken klingat ut tog alla fram sina almanackor och gick igenom vårens möten. En stund satt vi sedan kvar och pratade om barnbarn, semestrar och segling, men också halka, bilkörning och väder. Konversationerna såhär mot slutet av mötena kan kanske beskrivas som *fatiska* i bemärkelsen att de mest tycktes ämnade att uppehålla själva kommunikationen (Malinowski 1999). Samtidigt utgjorde de ett tydligt återvändande till härets och nuets aktualiteter, till vardagsverklighetens samtalsform. Innan vi bröt upp talades det om väder och vind och om vackra promenadvägar som hålls isfria om vintern.

¹³³ Under ungdomsåren levde Jan i Östersund.

Orienteringar

Redan av de här tre mötena kan man se några återkommande drag. Det var till exempel vanligare att klassisk musik spelades i början av mötena och att man sedan kom in på populärmusik efterhand än tvärtom. Detta skulle kunna förstås som att varje person som håller i ett möte först måste demonstrera sin kompetens och besittandet av högt värderad kunskap i form av den klassiska musik som hör till "bildningen". Först därefter är det möjligt att övergå till musik som är populär och kommersiell. Men därutöver är det uppenbart att även den klassiska musiken och populärmusiken var ordnad, och att musiken introducerades och kommenterades av deltagarna. Lyssnandet följde vissa mönster – både det tysta lyssnandet och lyssnandet under samtal. Detta skall jag strax återvända till.

Som jag nämnt tidigare så var sång ovanligt under mötena. Just i dess ovanlighet pekar dock tillfällena då lyssnandet övergick till framförande något centralt om hur minne var verksamt under mötena. Vi hade ju samlats för att lyssna på skivor, inte för att sjunga tillsammans. När sång uppstod kunde det vara såsom i de möten jag beskrivit. På Carins möte som resultatet av ett minnesarbete – när Carin kom på hur den gick, så sjöng hon lite på motivet ur *Appassionatas* första sats. Och på Jans möte snarast som en spontan igenkänning där det plötsliga minnet närmast tycktes kräva av Carin att hon sjöng. I dess ringa omfattning gestaltar sången i gruppen således den aristoteliska distinktionen mellan å ena sidan återkallande eller erinran (*anamnesis*) och å andra sidan spontant minne (*mneme*) (Samuel 1994:viif). I det ena fallet var Carins sång resultatet av ett minnesarbete som hade påbörjats redan natten innan, när hon låg vaken. I det andra fallet handlade det om spontan igenkänning. Dessa spontana minnen hördes alltså inte i sång hos de andra, men menar jag tog sig uttryck i ett intensifierat samtal, och ibland till och med fottramp i takt med musiken. Kontinuerligt under mötena pågick dessa egna och gemensamma minnanden, och formade tillsammans en större gemensam berättelse.

Det musikaliska berättande som diskuterats ovan återkommer i alla mötena, på olika nivåer. Dels i form av de *öppna* musikaliska gestaltningarna av erfarenheter, där den musik som spelas explicit knyts till vissa minnen och platser. Dels *skymtar* erfarenhet och levnadshistoria fram som tolkningsramar för den musik som spelas vid flera tillfällen, kanske

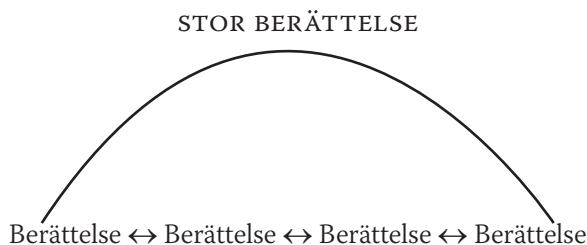
tydligast under Jans möte där Birgitta går in och förklarar den underliggande biografiska ramen ("För att han kommer från Jämtland"). I det följande analyseras möteskompositionen som en berättelseform. Som nyss påpekades så kan det återkommande mönstret att börja i klassisk musik förstås som en signal om att den som arrangerar mötet besitter den musikaliska "bildning" som krävs. Men konstmusiken utgjorde i flera medlemmars liv ett ganska sent tillskott. I de levnadsbeskrivningar de gav under våra intervjuer hade den klassiska musiken inte varit så central tidigare i livet utan blivit ett starkare inslag på senare år. Ur det perspektivet framstår konstmusiken som en nuets utgångspunkt, från vilken man kunde röra sig bakåt i den egna livshistorien. Eller uttryckt med Katharine Youngs begrepp, ett avstamp i konversationsfärens här-och-nu som påannonserar den musikaliska berättelsen (Young 1987:15ff). I mötena som arrangerades av Carin och Britta var det uttryckligen något personligt i den musik de valde att börja med. För Britta handlade det om en hel serie personliga och potentiellt kanske utmanande inslag: först en introduktion av både poesi och musik som hon inte räknade med att andra skulle känna till, följt av en för mötena ovanligt politiskt uttalad visa om vikten av att aldrig sluta kämpa, och därpå musik från hennes barndoms hemtrakter. Carin inledde med starka minnen av både filmen och musiken i "Appassionata", som hon också legat vaken och tänkt på natten före mötet. I narratologiska termer utgör sådana inledande formuleringar som lokaliserar och skapar utgångspunkter för berättelser *orienteringar* (Labov 1978:363). Om orienteringen kan liknas vid en "setting" eller en inledande miljöbeskrivning, så skulle den följande *komplikationen* kunna beskrivas som att det i vid mening uppstår ett problem. Fortlöpande under berättelser brukar man också kunna iaktta olika slags *utvärderingar* – skratt, gråt, hummanden eller nickanden som kan stödja och bekräfta både berättelsen och berättaren. I slutet av berättelser kan man finna *upplösningen* – där till exempel den ordning som rubbades av komplikationen återställts, eller en ny ordning etablerats. I en *coda* avslutas berättelsen, där kan finnas slutmarkeringar och sammanfattningar, men också sensmoraler eller "poängar" som förtydligas och tas om.

Den orientering som ges är i båda dessa fall formulerad som personlig – det som följer skall förstås som något som utspelar sig i *mitt* liv, med *min* levnadshistoria. Det som skall komma bör förstås som en gestaltning av identitet, av vem framföraren är och har varit, i relation till andra.

5. GENERATIONENS LJUDSPÅR

I Brittias program rör hon sig från den egna barndomen framåt i livet, till nästa explicita länk mellan biografi och musik, nämligen dotterns dansande i Collmarsparken. Vid introduktionen till skivan med John Wickers en stund senare berättar hon om hur hon köpte skivan i Israel. En stund senare berättar hon om hur hon såg Evert Taube på Gröna Lund en gång.

På varje enskilt framförandes nivå är det lockande att se själva lyssningen som berättelsens komplikation, de successiva kommentarerna om musiken som utvärderingar, och musikens upphörande som en upplösning. På en mer övergripande nivå kan man se alla de enskilda framställningarna som komponenter i en större berättelse. Katharine Young beskriver de enskilda mindre berättelserna som ömsesidigt konstituerande, där föregående berättelser inramar uppföljande och dessa i sin tur utvecklar och förklarar centrala drag i den föregående (Young 1987:85). Med ett begrepp lånat från Sacks och Shegloff kallar hon detta för *adjacency* i *seriellt berättande* (Sacks & Shegloff 1999). Relationen kan grafiskt beskrivas såhär:



En komplikation brukar innebära att något "händer". Efter en inledande orientering måste något till som sätter igång ett händelseförlopp. Vad utgör då mötets komplikation? En möjlighet är att se mötet som komponerat av en inledande abstract och orientering, men sedan följt av ett upprepat mönster komplikation → utvärdering (utan inledningar och avslutningar) och en avslutande upplösning och coda, men även ur det perspektivet blir *lyssningen* central, i det att den kommer att utgöra komplikation. Två tydliga stilar av lyssning dominerade under mötena – klassisk lyssning och populärlyssning.

Komplikation och utvärderingar: lyssnandestilar

Så *hur* lyssnade cirkelmedlemmarna då? Jag vill ansluta till Regina Bendix diskussion kring lyssnandets etnografi och föreslå att mötena inbegrep ett antal *lyssnandestilar*, ett antal sätt att förhålla sig kroppsligt och medvetandemässigt till ljud (jfr Bendix 2000).¹³⁴ I enlighet med Deirdre Sklar ser jag mina egna erfarenheter av att själv pröva lyssnarstilarna, vad hon kallar ett *empatiskt* lyssnande, som en väg till förståelse av hur det kan ha varit för cirkelmedlemmarna (Sklar 1993). En sådan innebar tillbakalutad kroppshållning och slutna ögon. När man stänger av synintryck på detta sätt är det lättare att koncentrera sig på det som händer ljudmässigt (också musiker blundar ofta för att koncentrera lyssnande och spelande). Ljuden brukar också framstå som *starkare* när man blundar. Men de slutna ögonen öppnar samtidigt upp "det inre seendet", och här kan man bara spekulera i vilka scener som utspelade sig för de lyssnande. Kanske kunde de lyssnaranvisningar som mötesledarna gav inför nya sånger ha betydelse här: en dansbana mot fonden av en föreställd björkskog i Österbotten när Klåvus sjöng, bilder ur filmen *Appassionata* när Beethovenstycket spelades, eller bilder av en flicka som dansar i stadens park under Tjajkovskij? Kanske var de föreställningsvärldar som skapas i samspel med massmedierna medaktörer – där barockmusik kommit att illustrera allt ifrån scener från franska slott och hästekipage på grusuppfarter till bjudningar i lyxlägenheter på Manhattan. Kanske skymtades minnesbilder från egna konsertbesök. Ibland använder musikstyckena också vitt spridda och erkända konventioner för att gestalta utommusikaliska fenomen – vad man kan kalla klangliga symboler. Så fungerar till exempel tamburinen i Hilding Rosenbergs *Den Heliga Natten* som en klingande arabesk, ett klangmedel som kan förmedla schablonmässiga bilder av orienten (vilket sannolikt är ett medvetet grepp för att iscensätta den bibliska miljön).¹³⁵ Den här blundande lyssnandestilen medger introspektion och koncentration, men förändrar också kommu-

¹³⁴ En analog diskussion för musikvetaren Ola Stockfelt i sin musiksociologiska undersökning av lyssnande till en Mozartsymfoni (Stockfelt 1988). Där kallar han motsvarande aspekt för "lyssnarmodi" (ibid:171ff). Eftersom jag här också vill belysa det *uttrycksfulla* i själva lyssnandet, och inte bara frågan om attityd eller sätt, så har jag dock valt begreppet "stil" (jfr också diskussionen i kapitel fyra om modus).

¹³⁵ FD 1999-12-01.

nikationen med de andra deltagarna. Å ena sidan bryts den visuella kommunikationen, å andra sidan markerar blundandet också en fördjupad samvaro. Det är inte möjligt att blunda tillsammans med vem som helst eller inför vem som helst. I de uppvisningar av högt värderade kunskaper och erfarenheter som pågick i cirkeln kan också denna lyssnarstil förstås som ett uppvisande av seriositet visavi vissa musikformer, i kontrast till andra. Den här lyssnandestilen användes mer av de kvinnliga medlemmarna än av de manliga, och framförallt när det spelades konstmusik. Pendlandet mellan samtal och detta slutna lyssnande utgjorde också ett pendlande mellan olika ramar – mellan en konversationsorienterad och en introvert.

Lyssnandet till populärmusik dominerades däremot av en upprätt kroppshållning med öppna ögon, och påfallande ofta också av samtal mellan medlemmarna. Å ena sidan gav detta uttryck för vad som framstod som en gemensam överenskommelse om att konstmusik "krävde" mer av lyssnandet och alltså förtjänade ett mer seriöst förhållningssätt, å andra sidan tycktes populärmusiken också mer direkt frammana gemensamma minnen och diskussioner. Som Johannes Fabian skriver om folkligt historiemåleri i Zaire, så fungerar populärmusiken som en fundamental drivkraft i historiskt berättande, och ungefär så verkade också populärmusiken fungera under cirkelmötena (Fabian 1997:256–259). Vid Brittias spelande av Birgit Klåvus uppstod en diskussion om platser i den lokala geografien, kopplat till butiker och personer ur det förgångna. När Jan spelade bohusvalserna kom Carin ihåg gamla danser hon varit på och började sjunga med, och när Glenn Miller spelades påpekade Britta stolt för mig att det här var det de dansade till när de var unga. Populärmusiken satte igång samtal om delade förflutenheter. Sedan kunde samtalen fortsätta ganska länge parallellt med musiken. Min första tolkning av detta var att deltagarna inte respekterade populärmusiken på samma sätt som konstmusiken. Efterhand kom jag dock att tolka det som en stil av lyssnande. Det går helt enkelt inte att ta för givet att populärmusiken är "bakgrundsmusik" bara för att deltagarna talade under tiden den spelades – tvärtom framstod talet som tätt sammanvävt med det kollektiva lyssnandet. Genom att tala under musiklyssnandet kunde man gemensamt upprätta nya tolkningshorisonter för musiken, skapa nya resonansbottnar för både minnen och upplevelsens här-och-nu. När Jan spelade "Ålfiskar'ns vals" och de andra bohusvalserna gav samtalet till musiken

möjlighet att gemensamt minnas platser. Med detta perspektiv framstår till och med det förhöjda samtalet under populärmusiklyssnandet som i sig en form av utvärdering: samtalet och det gemensamma utredande av både gemensamma och individuella erfarenheter som det innebar, visade att musiken hade en resonansbotten hos deltagarna som man inte kunde ta för givet.

Dessa två lyssnandestilar var förstås inte uteslutande kopplade till klassisk musik *eller* populärmusik utan tenderade snarare att dominera vid dessa genrer. Tillsammans utgjorde de egentligen två poler på en hel skala stilar och förhållningssätt. Under en kvälls skivspelning och skivlyssnande avtecknade sig ett konstant pendlande mellan stilarna men ofta också en större rörelse i en riktning. Mot slutet av flera möten befann sig medlemmarna lyssnande till populärmusik, samtalandes om platser och personer. Det är i *den* kontexten man måste förstå de musikaliska erfarenhetsberättelserna som narrativa framställningar av identitet. I avslutningen av mötena hade rörelsen fullbordats genom att man lyssnade och samtala om den sist spelade musiken och om minnen och associationer den väckte, därpå lämnade musikens berättelsevärld för att samtala om väder och vind. På så vis utgjorde också mötenas slut den större berättelsens ände.

Pendlandet mellan lyssnandestilar påminner om det Katharine Young beskriver i muntligt berättande: mellan fokus på berättandet – *berättandet* – och det som utspelar sig där, och på berättelsen, alltså de händelser som utspelar sig i det berättades värld – *berättelsevärlden* (Young 1987). Ibland var musikens berättade värld något medlemmarna tillsammans arbetade fram genom att samtala, vad Young kallar *joint storytelling* (Young 1987:157ff). Ibland var musikens berättade värld något man rörde sig i bakom slutna ögon. På så vis blev de musikaliska berättelserna både ett individuellt och ett gemensamt projekt. De utgjorde framföranden av olika sidor, faser, skeenden, som format och fortfarande formade den som spelade musiken.

Upplösning och coda

Mot mötenas slut brukade det populärmusikaliska lyssnandet ta över. Ibland var detta fyllt av musik som pekade bakåt för deltagarna, sådant som kunde få deltagarna att prata om deras dansande förr och ungdomars icke-dansande idag. Ibland var det, som under Jans möte, ett sam-

spel mellan musikens biografiska plats i Jans liv och talet till musiken som handlade om västkusten som en plats för semester med mysiga fiskelägen. Som en del i mötets större struktur utgör det berättelsens *upplösning* – en återintegrering eller samstämning av deltagarna. Med det menar jag att det var här i programmet som musikaliska ”då” och ”idag” kunde mötas och uttryckas. Det var här som divergerande minnen kunde samlas till gemensamma minnen, och ibland just genom kontrasteringar mot hur det är idag. Men det var också här som det mångfasetterade i detta gemensamma tog form – där det kunde framgå hur olika minnena av det gemensamma förflutna kunde vara. Och ibland utgjordes dessa upplösningar av en lång gemensam tystnad, både under och efter att den sista musiken tystnat.

Den sista fasen innan mötena avblåstes beskrev jag tidigare som präglad av fatisk kommunikation. Väder och vind, ett samtal som inte tycktes röra sig i någon bestämd riktning. Det finns inte mycket utrymme för att utläsa någon sensmoral eller poäng i den här sista konversationen. Med Katharine Youngs begrepp (jfr kapitel två), utgör detta ett tydligt återvändande till konversationsriket (Young 1987:31f). Men ibland var denna stund mellan att den sista musiken klingat ut och att deltagarna reste sig för att gå ett tillfälle för planering. Almanackor plockades fram och datum och mötesansvariga diskuterades. På så sätt började alltså nästa möte redan innan mötet var slut.

Framförandet och lyssnandet, förstätt i termer av musikaliska identitetsberättelser, ger en möjlighet att närma sig samspelet mellan vad som framställs som det individuellt särpräglade och det generationellt gemensamma i minnen. Den musikaliska identitetsberättelsen bör dels förstås som ett framförande av musik som implicit eller explicit länkas till händelser i livet, dels som ett gemensamt identitets- och minnesarbete, som innebar ett stilistiskt lyssnande, utvärderande och utvecklande. De tre möten som beskrivits ovan tydliggör hur musiken framställde perioder, händelser och aspekter ur mötesarrangörens liv, och hur den spelade musiken genom olika gensvar bildade utgångspunkt för det kollektiva gestaltandet av gemensamma historiska erfarenheter. Som påpekades i kapitlets inledning utgör själva det musikaliska framförandet här kärnan i minnet – musiken framförde mötesarrangörens minnen, genererade minnen hos deltagarna, och tillsammans samtalade de fram ytterligare minnen. Vid mötenas slut kunde dessa nya och gamla erfarenheter sam-

las och återinföras i konversationsfärens här-och-nu. Men att minnas som generation kunde också ta sig andra former i föreningarna.

Generationen som musik

Under mina fältarbeten stötte jag också på andra former av gemensamma musikaliska berättelser. Det som kom att bli den kanske vanligast förekommande berättelsen om generationserfarenheter var "Pensionärsvi-san". Första gången jag hörde den var vid ett möte med FAS Sälgtuna. Till mötet hade Tyra bjudit in Unni och Jakob från Sandviken, inte långt från Tyras tidigare hemtrakter. Unni, som sjunger och spelar gitarr, berättade under spelningen att de två träffats för tio år sedan då Unni hade upp-trätt på ett PRO-möte. Sedan dess hade de spelat på servicehus runtom i Sandviken, och de hade också en fast speltid på ett bestämt servicehus en gång i veckan. Deras framträdande på FAS-mötet var uppbyggt kring temat Årstiderna, med låtar av Lasse Lönndahl, Iggesundsgänget, Lasse Berghagen och Evert Taube. Jakob hade en lätt och smidig men ibland nästan lite försiktigt spelstil på sitt Elka-dragspel, och han höll sig både rumsligt och akustiskt också lite i bakgrunden i själva framträdandet på sin stol strax bakom Unni. Hon däremot stod upp och spelade och sjöng, och hennes framträdande var format av många år av spelande på vårdav-delningar. Hennes tilltal kan med ett uttryck lånat från Magnus Öhlander beskrivas som "infantiliserande", ett tilltal som påminner om vuxnas tal till barn (Öhlander 1993).

Unni skjuter in förklarande och pedagogiska kommentarer inför varje låt. Såväl när hon sjunger som när hon talar är hon tydlig i diktionen, nästan lite överdrivet så att munnen rör sig mycket hela tiden, och med nickningar och tydlig mimik (höjda ögonbryn osv.) ger hon ett mycket pedagogiskt intryck, lite som en förskolelärare. Rösten är klar och ligger någonstans i mellan-ersta altregistret. Här och var använder hon sig av små melismer i form av små glidningar över trioler – en stil jag främst associerar till folkmusiker och vissångare. [FD 1999-11-23]

När vi hade kommit en bit in i programmet spelade de så visan "Tänk att det har blivit folk av oss ändå". Unni introducerade först visan med att den handlar om hur stora skillnader det är mellan livet idag och livet förr, och att man ändå har klarat sig bra trots att det ibland var svårt. Sedan

5. GENERATIONENS LJUDSPÅR

fick Unni de flesta som satt runt borden att glatt sjunga med på omkvädet "tänk att det har blivit folk av oss ändå". Jag kom sedan att stöta på den här visan i flera sammanhang i Sälgtuna, och har senare också funnit texten till den på flera internetsajter. I sin komprimerade form sammanfattar den vilka erfarenheter som skiljer de gamla i samhället från yngre generationer.

Pensionärsvisa (mel. "Kors på Idas grav")

1.

Vi blev födda i en gammal kåk nånstans
Utan någon jordemoders assistans
Inget krus och ingen passning har vi fått sen vi var små
– tänk att det har vurti folk av oss ändå

2.

Mamma fick ej mödrahjälp av något slag
Inte heller några flotta barnbidrag
Inga barnavårdscentraler syna oss när vi var små
– tänk att det har vurti folk av oss ändå

3.

Ingen doktor kom och såg när man var klen
Värkte tänderna så fick man gå till smen
Både blod och svett och tårar rann när tanden gav sej å
– tänk att det har vurti folk av oss ändå

4.

Tidigt bort till skolan fick vi också gå
Ingen skolskjuts stod vi då och vänta på
Uti 30 graders kyla vi förfrös varannan tå
– tänk att det har vurti folk av oss ändå

5.

Ingen barnbespising såg vi heller till
Hemma fick vi mest blott rågmjölsgrot och sill
Strömning åts med huvet på, brödet hårt och mjölken blå
– tänk att det har vurti folk av oss ändå

6.

Då fanns ingen testning av intelligens
 Var och en fick nå sin egen kunskapsgräns
 Dum var dum och klok var klok, det var så enkelt att förstå
 – tänk att det har vurti folk av oss ändå

7.

Vi fick lära oss från början och till slut
 Vara lydiga och alltid veta hut
 Frukta Gud och vörda Kungen, Fosterlandet likaså
 – tänk att det har vurti folk av oss ändå

8.

Inga slickepinnar eller någon toy
 Tugga granens kåda tyckte vi var skoj
 Endast någon liten julklapp hände att vi kunde få
 – tänk att det har vurti folk av oss ändå

9.

Undervisning uti sexuella ting
 Var ju saker som man jämt fick gå ikring
 Storken fanns ju på den tiden, det var den man lita på
 – tänk att det har vurti folk av oss ändå

10.

Arbetsbördan den var ofta tung och svår
 15 timmars arbetsdag vid 14 år
 Ingen bil och ej mopeder, nej, det gällde blott att gå
 – tänk att det har vurti folk av oss ändå

11.

Ja, nog fick vi lära oss för var minut
 Aldrig säga mot och ej se missnöjd ut
 Verklig vördnad för de äldre, för föräldrar likaså
 – tänk att det har vurti folk av oss ändå

Just den här versionen fick jag på ett hålat dubbelvikt A4-ark av SPF-gruppens ledare Nora. I den här texten var verbet "blivit" utbytt mot det dialektala "vurti". På videon från Amanda-dagarna framfördes den av PRO-

kören och när jag följde med makarna Törnvall, som spelade bas och dragspel med PRO-kören, på en egen spelning i Åsäter så spelade de den där. Den har en viss spridning också utanför Sälgtuna, och vid en sökning på internet 2003 fick jag upp tre träffar med snarlika, men ändå varierande texter på hemsidor från olika platser i Sverige, men sökningar på Svenskt visarkiv visade att den inte finns dokumenterad i några av de stora vis- eller kompositörsdatabaserna.¹³⁶ Visan kontrasterar ett svårt förflutet som pensionärerna förment delar mot ett nu där allting förefaller serverat på silverfat. Trots de svåra förhållandena har de gamla blivit "folk", alltså normala, fungerande människor. Texten underförstår att det finns en hel del onödigt i dagens samhälle och en mängd sociala skyddsnät, som man också kan klara sig utan. Därtill utgår hela textens framställning ifrån ett av de vanligare sätten att berätta om dået och nuet – förr var det svårt, idag är det lätt. Som vi skall se lite längre fram ackompanjeras denna *evolutionistiska* beskrivning ofta av en *devolutionistisk*, där det materiellt och fysiskt blir bättre, men socialt och kulturellt blir sämre (jfr Wolf-Knuts 1995:215, Dundes 1979). Genomgående är texten också formulerad i negationer – "ingen" placeras återkommande framför fenomen ur vår samtid för att markera *avsaknaden* av dem i det förflutna. Dåtid och nutid framställs som polära motsatser. Det förflutna formuleras genom dess avvikelser från nutiden, inte genom kontinuiteterna eller likheterna.

I musicerande pågår många slags berättanden, i det stora och i det lilla. Klassiska definitioner av berättelser går ut på att de är framställningar med en igenkännbar början och slut (Nylund Skog 2002:15). Slutet innehåller någon slags poäng eller sensmoral, något som förklarar varför det berättade har berättats (jfr White 1981:20, 23). William Labov menar att minimumkriteriet på en narrativ framställning är att den innehåller två obe-

¹³⁶ Tack till Ingrid Åkesson vid Svenskt Visarkiv för sökningarna (2003-06-11). Sökning på google.com på omkvädet "tänk att det har blivit folk av oss ändå" gjordes 2003-06-11. Variationen vittnar om att texterna förändrats i trädningen, med utbyten av dialektala grepp, olika titlar ("En visa", "En gammal visa") och till och med verser som kommit till eller försvunnit. På en av sidorna kan man läsa att personen som nätpublicerat den fått den av sin före detta arbetsgivare, och att han med publikationen vill lära yngre människor om hur det var förr, vilket också stämmer överens med visans tydliga moraliska slagsida (*Horreds hembygdsförening*, elektronisk källa). I Sälgtuna fick jag den själv i både handskrift och på maskinskriven kopia.

roende satser som förhåller sig till två temporalt åtskilda händelser (till exempel "1. Jag kom dit och 2. han gick därifrån") (Labov 1978:36of). Om vi läser "Pensionärsvisan" som en berättelse bör vi tänka oss att dess sensorial formuleras i sista versen, men att också det återkommande omkvädet "tänk att det har vurti folk..." säger något om visans sensorial. Kompositionsmässigt är det i och för sig påtagligt hur visan inleds med födelsen, och att man därefter kan förvänta sig en generationell livsloppsbeskrivning. Men sedan rör sig texten fram och tillbaka i en barn- och ungdomsvärld, och slutet sätter märkligt lite punkt – visst finns där en avslutning, men en som inte summerar innehållet i de föregående verserna utan bara pekar ut ytterligare ett område som skiljer gårdagen från nuet. Aldrig säga emot, inte se missnöjd ut, samt vörda föräldrar och gamla, är alltså berättelsens "slutpoäng". Det förflutna som skildras i visan saknar moderna offentliga institutioner, de markörer av det moderna samhällets ökande expertisering som fortlöpande används för att gestalta nuet. Varken barnavård, barnomsorg, bespisning eller tandläkare fanns. Men i värderandet av detta är visan fortlöpande tvetydig – dessa institutioner har gjort livet skonsammare (från smeden till tandläkaren till exempel) men kontrollen har också ökat (såsom i exemplet med kunskapskontrollen). Överhuvudtaget framställs det förflutna som något som härdat denna generation, som något svårt man gått igenom. I det förflutna som målas upp är det visserligen kallt och fötterna förfryser, och det är ju *trots* de umbäranden som beskrivs som det har blivit folk av visans "oss", men samtidigt underförstås att det nuförtiden kanske är lite *för* bekvämt. Denna underförståddhet ligger kanske inte så mycket i visans text och i det spel som där uppstår mellan nu och då, som i dess intertextuella sammanhang. Visan uttrycker nämligen en vitt spridd "stor berättelse" om hur det varit i relation till hur det är, som handlar om det svåra förflutna i relation till yngre generationers bortskämdhet, men också om moderniteten som framstegsberättelse (jfr Engman 1999:35–38). Samtidigt som texten ger uttryck åt stora berättelser, utgör den potentiellt sett ett verkligt minneslocus för dem som sjunger den. Vid en av kaffestunderna med musikcirkeln kom deltagarna in på införandet av allmän skolmat på deras skolor (först fick de fattigaste mat, senare också de som hade lång väg till skolan), ett inslag i det offentligas ansvar som för min generation tillhört självklarheterna.¹³⁷

¹³⁷ FD 1999-12-01.

Flera liknande kontraster som visans text bygger på speglade antagligen konkreta erfarenheter för en del av dem som sjöng den. Avslutningsvis kan påpekas att melodin "Kors på Idas grav" är – eller har i alla fall varit – en populär melodi i det folkliga skapandet av nya sånger som använts till allt från snapsvisor till hyllningssånger.¹³⁸ Charlotte Bergers skillingtryck gavs ut 1856, men melodin kan mycket väl vara äldre än så, varför själva användandet av melodin kan ses som historiserande. Men för att återknyta till föregående kapitel så tillhör melodin till "Kors på Idas grav" också den "svenska visskatt" som är allmänt känd och vitt spridd (men antagligen ofta utan att dess användare tänker på det som ett gammalt skillingtryck, utan snarare som en igenkänd melodi). På det viset är det även här fråga om ett användande av en befintlig struktur.

Men hur var det annars då? För det mesta sjöngs ju ändå inte några visor som *handlade* om ett delat generationellt förflutet – däremot var många visor hämtade ur ett sådant förflutet. De flesta visorna i repertoarerna handlade om annat. Men i repertoarerna förekom flera sånger som då och då figurerade på möten och fester och som likt de musikaliska identitetsberättelserna handlade om ett slags självpresentationer och grunder för igenkänning. Också från SPF-gruppens ledare Nora fick jag en A5-sida med texten till "Ljuvliga ungdom" (av K Linna och L Huldén) utskrivna på skrivmaskin. Sången brukade enligt henne ibland sjungas på möten och texten gick såhär:

När jag var barn
 var jag sorgfri och glad
 Då levde jag
 lycklig var dag
 Än kan de lyckliga dagarnas rad
 skänka åt minnet behag!
 – Ja ljuvliga ungdom
 dig har jag kvar
 Som värme i hjärtat
 på äldre dar

Soliga dag
 när i ungdomens vår

¹³⁸ Elektronisk korrespondens Eva Danielsson, Svenskt Visarkiv, 2004-08-11.

Jag fann min vän
 fann kärleken
 Var gång min tanke är ute och går
 minns jag den dagen igen!
 – Ja ljuvliga ungdom...etc

Visan går i valstakt och inleds med en stigande durtrekläng (1-3-5-8) och pendlar muntert mellan tonika och dominant fram till refrängen, då dominantens mollparallell introduceras till en nedåtgående rörelse. Helhetsintrycket ligger någonstans mellan glatt och melankoliskt. Textens ”jag” tycks också på ett harmoniskt och melodiskt plan se tillbaka på barn- och ungdomsåren med värme och längtan. Owe Ronström beskriver i en studie visan som en pensionärsrörelsens ”nationalsång” och ser den som ett nostalgiskt komplement till andra visor som betonar aktivitet och hälsa (Ronström 1997:10–11). Motivet med att det är minnet man lever av ”på äldre da'r” dyker ofta upp i både musiktexter och olika former av muntlig berättande om ålderdomen (Eklund & Englund 1997).

Musik är polysemisk kommunikation. Varje sång, varje strof pekar ut många tolkningsmöjligheter. Snart sagt oändliga mängder divergerande erfarenheter eller minnen kan knytas till samma låt. Det som för någon minner om livets lyckligaste stund, minner för en annan om den svåraste. Det här är en viktig aspekt i det gemensamma sjungandet av gamla slagdängor – nämligen att man gemensamt skapar musik som utgör en gemensam referenspunkt, men att det till den musiken skapas lika många innebörder som det finns sångare. Om det å ena sidan kan sägas finnas ett slags delade och för många deltagare gemensamma kunskaper i det förflutnas sånger, utgörs dessa kunskaper av en mängd varianter och ”undantag”. De animerade samtal, som uppstod då vi i musikcirkeln fick lyssna till Glenn Miller eller bohusvalser, gestaltar detta: att många känner igen sig i musiken, men att de med hjälp av tonerna drar sig till minnes olika platser, dansbanor eller stunder vid grammofonen. På det sättet är inte sången utan minnet *heterofont*. För minnet är inte bara mångröstat utan klingar också ”isär”. Detta minne bärs upp av stämmor som bär iväg åt olika håll. ”Generationsminnet” är ett heterofont minne.

Generationens normalminne

Pensionärskap har två bärande inslag, dels ett som kretsar kring ålder eller livsfas, som jag använder som synonyma, och dels ett som utgår ifrån generation. Som jag uppfattar det är dessa intimt sammanlänkande, kanske till och med oupplösliga. Ålder kallar jag den synkrona aspekten av människors rörelse i tiden.¹³⁹ Med det menar jag att ålder eller livsfas är något som vi *i nuet* delar med andra som föddes samtidigt som vi. I vår åldersmässiga tillhörighet hanteras och kategoriseras vi i de flesta sociala sammanhang – från vardagliga småsamtal och möten till skola eller vårdinstitutioner. Åldern eller livsfasen rör vi oss igenom. Därigenom kommer vi också att dela åldersspecifika fördelar och problem med andra i samma ålder. En bärande sida i pensionärskapet är just den *åldersbaserade solidariteten*. Inte alla gamla hamnar i långvården eller ens på äldreboende, men den tillskrivna och upplevda solidariteten med dem som gör det från andra jämnåriga kan förklara varför vård- och omsorgsfrågor blivit ”äldre frågor” (jfr Mannerfelt 1998).

Generation är den diakrona sidan av rörelsen i tiden. Hit hör det som vi *historiskt* delar med andra som föddes samtidigt som vi. Som generation hanteras vi inte lika ofta som kollektiv, åtminstone inte av andra.¹⁴⁰ Det vill säga, inte förrän vi blir gamla. För det verkar som om själva föreställningen om en historiskt avvikande erfarenhet, ett generationsspeci-

¹³⁹ Distinktionen synkron-diakron härstammar ursprungligen från Saussures lingvistik, där begreppen används för att skilja på den statiska (eller samtida) och den processuella (eller tvärtidsliga) dimensionen i studiet av språk (Saussure 1970: 109f).

¹⁴⁰ Däremot kan man notera ett särskilt intresse för generationer under vissa perioder. Mannheim pekar på den tyska ungdomsrörelsen under 1800-talet's första hälft som präglad av ett eget generationsmedvetande (Mannheim 1952:309). Mot slutet av 1980-talet diskuterades "60-talisterna" i relation till fyrtiotalisterna under epitetet "jätteproppen Orvar" i medierna, bland annat av Carmilla Floyd och Marita Lindqvist (1987). Under sådana perioder kan kanske trycket från den massmediala användningen av begreppet göra att människor i högre utsträckning betraktar sig själva som "-talister" eller "generationskamrater". En växande minnesindustri kring böcker, skivor, film och tv-program vänder sig också till – och formar därmed retroaktivt – specifika generationer, såsom DN-förlagets *Nostalgi boken*, vars senaste upplaga utökats med 80-talet eftersom "alla som växte upp då gott och väl är vuxna nu" (annons DN 2005-09-08).

fikt förflutet, är en viktig komponent i de ramar pensionärskap ges i olika sammanhang. Generationstillhörigheten bär man med sig – jag kommer alltid att vara född samma år, men kontinuerligt vandra genom åldrarna, från barn till tonåring till vuxen till medelålders och så vidare. Liksom vi delar synkrona erfarenheter med andra delar vi också de diakrona. Pensionärskapets diakrona sida vill jag kalla dess *generationella gemenskap*. Med gemenskap vill jag understryka att det handlar om en tillhörighet av det slag som Anthony Cohen omfattar med begreppet (Cohen 1985). En gemenskap i denna bemärkelse präglas av medlemmarnas tro på att andra medlemmar delar förståelsen av dess symboliska centrum. På så vis tycks också generation fungera i de sammanhang jag här redogjort för, som ett föreställt gemensamt minne för generationskamrater. Den generationella gemenskapen är inte bara ett starkt mål i sig själv, utan anspelandet på ett delat förflutet kan också förstås som ett användande av en minsta gemensam nämnare för flera väldigt grovt jämnåriga människor (märk väl att de evenemang som redovisats i denna studie kan samla deltagare i åldrar över ett spann av uppåt 30 år). Ett betonande av generationserfarenheter kan undertrycka andra minst lika viktiga sociala dimensioner, såsom könserfarenheter eller klasserfarenheter. Men man kan också se hur generationserfarenheter nyanserar och skapar skillnader i erfarenheten av att tillhöra en klass eller ett kön.

Med hjälp av de här två begreppen, åldersbaserad solidaritet och generationell gemenskap, vill jag förstå det användande av tid, plats och modus som jag tidigare beskrivit som pensionärskapets spelrum. Som jag föreställer mig dessa två sidor i pensionärskapet så kompletterar de varandra, men de kan också framträda mer eller mindre tydligt i olika situationer. Analysen av sociala och musikaliskt etablerade modi i kapitel sex blir viktig för att förstå framställningen av dessa två sidor av musikaliskt pensionärskap.

I antologin *Femtiotalister* ger flera av författarna prov på vad som skulle kunna utgöra generationsminnen (Blehr 1993). Orvar Löfgren placerar föremålen i fokus och Anna-Maria Åström caféerna och platserna där ungdomar träffades (Löfgren 1993a, Åström 1993). I dessa konkretiserade former finns generationsminnen förvaltade – både sakerna och platserna utgör generationella *minnesloci* av det slag som Frances Yates beskriver i sin bok om minneskonstens historia (Yates 1966:7). Men därtill kommer det lager av minnen som emanerar ur det massmediala bruset

och ur populärkulturen. Lena Gerholm särskiljer i samma volym *generation som erfarenhet* från *generation som konstruktion* (Gerholm 1993).¹⁴¹ Å ena sidan kan vi tala om generation som någonting vi erfar och lever – att vi faktiskt kan nicka igenkännande när ett tv-program från de gemensamma barn- och ungdomsåren nämns eller när man refererar till den skolmat som serverades då. Å andra sidan möter vi närmast imperativa minnen som vi så att säga ”måste” känna igen oss i eller i alla fall förhålla oss till. Gerholm ger ett illustrativt exempel med ”1968” och ”68-orna” (Gerholm 1993:110). Själv har hon ingen levd erfarenhet att falla tillbaka på, eftersom hon själv var ganska ung och inte tillhörde de urbana miljöer där de politiska skeendena utspelade sig, och när hon senare under fältarbete träffar bönder på den småländska landsbygden har inte heller de någon relation till 1968. Samtidigt har hon under årens lopp fått sig så mycket till livs av vad som hände då och vilka som var med att hon ibland kan få för sig att hon verkligen var med. Själv skulle jag vilja kalla denna aspekt av generationsbegreppet för *generation som normalminne*. Det är på det här sättet jag menar att det gemensamma musikaliska minnet fungerar – dels som ett stoff ur vilket man kan hämta det man själv känner igen sig i och som man själv knyter minnen till, dels som ett ”normalminne” – ett förflutenhetsbygge som man helst *bör* känna igen sig i, och mot vilket de egna avvikande minnena avtecknar sig som det individuella, det partikulära som särskiljer mig från andra i min generation. När jag använder uttrycket normalminne menar jag att det finns en uppsättning fenomen som i olika sammanhang tillskrivs det gemensamma minnet – händelser, kändisar, musik, ljud, lukter och så vidare. Till detta gemensamma minne kommer varje persons egna minnen förhålla sig som närmevärden, varianter eller till och med avvikelser. Och med uttrycket normalminne vill jag också förtydliga att det inte handlar om ett ”falskt” kollektivt minne i relation till ett ”sant” individuellt – tvärtom är normalminnet en integrerad del av personliga minnen och de personliga minnena samspekar också i upprättandet och det ständiga omformandet av normalminnet. Som ett tydligt uttryck för detta kan man se de stunder

¹⁴¹ Termerna blir komplicerade i denna studie eftersom en fenomenologiskt grundad förståelse av erfarenhet måste involvera också konstruktioner. Med Berger och Luckmann är förståelsen av världen som objektivt given *konstruerad* i det sociala samspelet mellan människor (Berger & Luckmann 1991). Men oavsett vilka begrepp som används så är den innehållsliga distinktionen klagörande.

av utbyten av erfarenheter som utspelade sig i det populärmusikaliska lyssnandet – dels konstateranden att detta är ”vår ungdomsmusik”, dels utbytena av funderingar kring det förflutnas platser i Sälgtuna som innebär att det gemensamma minnet kunde fyllas ut med nya detaljer. Inte heller menar jag att normalminnet bara rymmer de ”stora händelserna” medan personliga minnen skulle vara mer sinnliga. Jag menar istället att normalminnet kan vara högst sinnligt – ta till exempel snöret som skär genom raketosten för 50-talister eller lukten och ljudet av gengasaggregaten för dem som växte upp under andra världskriget – där både raketosten och gengasaggregaten framhållits som särskilt generationspräglade erfarenheter. Och jag menar slutligen inte heller att normalminnet skulle vara avhängigt massmedier. Visserligen spelar massmedier en stor roll i spridandet av normalminne, men förmodligen är spridda sånger som ”Pensionärsvisan” eller stunder av samtal mellan generationskamrater om tv-program, dockor eller kläder lika viktiga spridningsvägar.

Genom att jag närmade mig olika typer av musiksammankomster, kring spelande och lyssnande till skivor, och kring sånggruppers gemensamma sjungande, var det möjligt att iaktta hur det personliga framförandet av musikaliska erfarenhetsberättelser samspelade med det gemensamma minnandet och samtalet om musiker, platser och minnen. I ljuset av dessa både personliga och vitt spridda minnen framstod de musikaliska berättelser som framfördes av sånggrupperna som ett slags generationella normalminnen, till vilka knöts samma heterofona uppsättning minnen som på olika sätt kom till tals i musikcirkeln. Sånggrupperna gestaltade alltså på musikalisk väg till en del vad *generationens normalminne* innebär. Både generationens musikaliska minnen, och, som i ”Pensionärsvisan”, generationens minnen gestaltade i musik.

Lyssna musik och framföra identitet

Efterhand som mitt fältarbete fortskred framstod uppdelningen mellan *görandet av* musik och *lyssnandet till* musik som alltmer problematisk. På ett plan var den enkel, snart sagt trivial – i vissa fall är det kroppar som själva vibrerar, rör sig eller använder instrument för att låta och i andra fall är det skivor med färdig musik som spelas. Men på ett mer generellt plan, när man talar om vad människor gör *i* och *med* musik blev uppdelningen komplicerad – i båda fallen handlar det om att framföra sig själv,

att lokalisera sig själv i världen och samtidigt överskrida ett här-och-nu (jfr Frith 1996). När jag blickar tillbaka mot fältarbetet och de människor jag lyssnade på där, kan jag inte finna något annat sätt att uttrycka detta på än att säga att cirkelmötena inte innebar att deltagarna lyssnade *till* musik utan att de *lyssnade musik* i analogi till att "spela musik". *Lyssna musik* – hur märkligt prepositionslost det än må låta – sätter dels fingret på att det handlade om *produktion* av innebörder i ett fortlöpande samspel mellan olika lyssnandestilar. Under mötena lyssnade och pratade deltagarna sig fram till musiker, platser och människor ur den omedelbara samtiden eller ur det mer eller mindre gemensamma förflutna. Men lyssnandet var också ett aktivt handlande, något som under mötena var något man aktivt kunde koncentrera sig på men som annars oftast hamnade i bakgrunden. I detta påminner musikcirkelns möten om folkhemmets biografbesökande som Carina Sjöholm beskriver i sin avhandling. Sjöholm menar att biografen utgjorde ett rum där man i samspel med andra kunde drömma sig till andra tider och andra platser, och att det i dessa drömmar skapades rum för ett samtidigt individuellt och kollektivt identitetsarbete liknande det jag beskrivit här (Sjöholm 2003).

Den brittiske musiksociologen Simon Frith beskriver musik och identitet som tätt sammanvävda. Identitet, menar han, *framförs* i musik – musik är inte ett kärl, ett instrument eller ett medium för identitetsframställningar utan identitet existerar just *i* detta och andra slags framföranden (Frith 1996). Själva den resa genom musiken som pågick under mötena var samtidigt individuell och gemensam. Ibland var identitetsberättelserna starkt individuella, med inslag som visade på viktiga erfarenheter som skilde framföraren från gruppen. I andra stycken talade de till brett omfattade historiska och massmediala erfarenheter som delades av flera deltagare, vilket kunde mynna ut i samtal om platser, personer, musiker och kompositörer. Pendlandet mellan dessa två perspektiv utgjorde stommen i dessa identitetsberättelser. I gemensamt musicerande kunde det ibland anspelas på ett slags delad generationserfarenhet, ibland i sånger såsom "Pensionärsvisan" som sjöngs i olika sammanhang, men oftare i sånger som var hämtade ur en mer eller mindre delad musikalisk repertoar. Som gemensamt minne utgör "Pensionärsvisan" ett minne som man "måste" förhålla sig till, som för många bottnar i levd erfarenhet och samtidigt fungerar retoriskt och utgör vad jag valt att kalla "generation som normalminne". Den grundläggande poängen i kapitlet är alltså

att minne både är individuellt och delat, både utgörs av levda erfarenheter, konstrueras i samspel med andra och står i dialog med generationella normalminnen. I det musikaliska forandet av identitet och generation framstår alltså pensionärskapets forande av gemensamma förflutenheter som ett komplext växelspel. I kapitel sju visas hur denna syn på generation och minne kan bidra till förståelsen av pensionärskapets retrospektiva gränssnitt.

6. Pensionärskapets gränssnitt och gränser

I föregående kapitel gjordes en distinktion mellan ålder som den synkrona aspekten av vår rörelse i tiden och generation som den diakrona aspekten. Pensionärskap, betraktat på detta sätt, organiseras i dels generationell gemenskap, dels åldersbaserad solidaritet. Medan kapitel fem kretsade kring hur generationellt minne formades i musiklyssnande och sång, riktas ljuset här mot hur ålder iscensätts och formas. Stundtals diskuteras andra sammanhang än de rent musikaliska, eftersom det är själva iscensättandet – *görandet* och *framställandet* – som nu hamnar i fokus. Skälet till att dessa iscensättningar analyseras här, trots avhandlingens syfte att undersöka hur pensionärskap formas i musik, är att de visar på de möjligheter och gränser som drogs kring gestaltande i en mängd olika sammanhang, musikaliska som icke-musikaliska. Därigenom markerar de också möjliga vägar vidare ur det musikaliskt formade pensionärskap som utgjort fokus i avhandlingen, vägar som förhoppningsvis kan komma att beträdas i andra studier än denna. I sånggruppernas repertoarer uttrycks de två modi som kommunicerar de två aspekterna av pensionärskap – dels minnesorienterade sånger och dels glädje/gemenskapsorienterade sånger. Den uppsättning sentimentala schlagers som PRO-gruppen framförde kan förstås som en inramande repertoar i relation till minnesmusik, med minnande och inte själva minnet som centrum. Jag kommer i linje med resonemanget i kapitel fyra hävda att repertoaren på så vis utgjorde en viktig del i pensionärskapets känslöstruktur, ett centralt inslag i formandet av sociala rörelsers kognitiva praxis (Eyerma & Jamison 1998). Men iscensättande innebär görbarhet, och görbarhet förutsätter att det finns alternativ. Medan jag i föregående kapitel visade hur *generation* som gemensamt minne gick att utveckla i termer av ett normalminne, visas i detta kapitel hur *ålder* framstod som flexibelt

eller manipulerbart i vissa framföranden, medan det i andra sammanhang fanns tydliga gränser. I denna diskussion blir kön en nyckel till förståelse – i framställandet av andra åldrar fanns möjligheter för män som inte fanns för kvinnor, och när samma ålder men i andra tider framställdes skymtade plötsligt andra aspekter av görbarheten fram: det var kvinnor som fick gestalta kvinnor som gav hjälp, medan män gestaltade män som tog emot hjälp. Kapitlet pekar mot två diskussioner i det avslutande kapitlet – dels minnets utopiska plats i den sociala rörelsen, dels frågan om hur spelrummet upprättades i gränser och estetiska gränssnitt.

Retrospektiva gränssnitt och sentimental gemenskap

I det följande diskuteras sånggruppernas repertoarer i termer av två modi. I kapitel fyra beskrevs glad samvaro som ett kännetecken för det musikaliska pensionärskap som odlades i föreningarna i Sälgtuna. Ett andra dominerande modus tillfogas nu diskussionen – nostalgi. Med nostalgi förstås en struktur i relationer till det förflutna, vilket gör nostalgi till ett modus snarare än en särskild typ av minne. En ”vemodig men njutningsfylld längtan hem eller tillbaka” talar en svensk ordbok om (*Svensk Ordbok* 1986). Nostalgi är därmed ett svårstuderat fenomen: hur skiljer vi nostalgi från andra relationsstrukturer, såsom ambivalens? På de olika arenor jag rört mig under mina fältarbeten var det till exempel uppenbart att publik eller körmedlemmar ofta kände igen sig och sjöng med. Men ett glatt igenkännande måste inte vara detsamma som nostalgi. Närmare nostalgi befinner vi oss när Nora, ledaren av SPF:s sånggrupp, i sitt samtal med gruppen mellan sångerna plötsligt befann sig i en släde på väg till julottan i sin barndom. ”Ju äldre man blir, desto finare blir det minnet”, sammanfattade hon sitt återkallandes dynamik. Det förflutna, eller rättare sagt minnet, blir bara bättre och bättre. Under repetitionerna med gruppen kom Nora ofta in på temat barndom. Det kunde handla om att knyta an till ett talesätt som en släkting hade använt när Nora var ett litet barn, om reflektioner kring associationer till barndomsbygden som uppstod när man sjöng en viss sång, eller om sånger som förekommit också i folkskolans sångstunder (jfr Hyltén-Cavallius 2005). På så vis skapade och återskapade hon fortlöpande körmedlemmarna som ”gamla” genom att tilltala dem med minnen. Det tillbakablickande tilltalet, liksom det minnesperspektiv som präglade institutionsmusiken i ka-

pitel tre, upprättar gamla som "minnesmänniskor", genom sina historiska erfarenheter annorlunda (se ovan s. 128). Ur detta perspektiv kan man också se repertoarernas betoning på gamla sånger. Gamla människor = gamla tider = gamla sånger, tycktes ekvationen lyda (jfr Ronström 1996). Men inte bara minnesmänniskor, utan också minnesmänniskor med ett speciellt förhållande till det förflutna.

Bilden av hur gamla upprättas som "minnesmänniskor" i samtal och repertoar kan förstås nyanseras på många sätt. Upprättandet av körmedlemmarna som historiskt annorlunda ackompanjerades nämligen dels av ett lika kontinuerligt samtal bland medlemmarna om det pågående nuet, i form av de små samtalen om gemensamma vänner och om barn och barnbarn eller om tv-program, och i de skämtsamma kommentarerna om låttitlar (för övrigt en typ av skämtande som jag kände igen från mitt eget mångåriga spelande i rockband).¹⁴² Talet om vänner handlade mycket om att uppdatera sig. Det kunde vara någon gemensam bekant som trillat och skadat sig och som nu var på sjukhus. Några av herrarna som blivit ensamstående kunde prata om matlagning, ett ämne som att döma av samtalet var en nyhet i deras liv. Eftersom Nora alltid sålde bingolotter vid repetitionstillfällena var Bingolotto, och i förlängningen andra tv-program, givna samtalsämnen. En fikapaus kunde nästan uteslutande ägnas Lasse Kronérs förtjänster och brister, lustiga reaktioner hos storvinnare och annat. Om det alltså å ena sidan förekom ett insisterande på tillbakablickande, så var detta alltid ofullständigt. Förflutenhetsperspektivet tycktes aldrig riktigt slå rot bland medlemmarna.

När gruppen uppträdde förändrades dock situationen. Även om det inte alltid var så mycket publik på arenorna så uppvisade medlemmarna påtagliga scennerver. Tysta och samlade, med allvarliga miner och slutna kroppshållning, ställde man sig inför publiken på servicehus, möten och kyrkor, och framförde de sånger man tillsammans övat in. Mellan sångerna var nu Noras röst ensam och kunde måla upp de svunna landskap som musiken placerades i. I detta sammanhang utgjordes dock inte längre det förflutna av hennes personliga erfarenheter så mycket som sammansatta delar av historieskrivningen om musiker och texttolkningen av

¹⁴² Sådant skämtande förekom i motsvarande utsträckning i PRO-kören, där en av de rappa kvinnorna i främsta raden till exempel kunde svara Unos påannonsering av "Får jag låna din båt?" med "Det kan du väl få!"

sånger, med här och var egna tillfogade associationer. Det tillbakablickande perspektivet kunde nu stå oemotsagt, som ett emblem över sånggruppen som kollektiv. I uppträdanden suddades gruppens mångfald av tidsliga perspektiv ut.

En möjlighet att förstå dessa processer erbjuder begreppet *gränssnitt*. Begreppet är lånat från datateknologins värld och betecknar där platsen *och* formen för mötet mellan olika delar av ett system: det engelska uttrycket är *interface*, ordagrant översatt ”mellanyta”, vilket förtydligar att det handlar om en yta som både avskiljer och förenar, som utgör ett fönster mellan två systemdelar som samtidigt översätter och omformar uttryck från den ena sidan för att bli förståelig på den andra.¹⁴³ ”Användargränssnitt” är således gränssnitt mellan användaren och maskinen, till exempel mellan operativsystemet och användaren eller mellan själva hårdvaran och användaren. Andra gränssnitt är mellan till exempel programvara och maskinvara och mellan operativsystem och programvara. Gränssnitt får i detta sammanhang beteckna en social motsvarighet. Ett gränssnitt utgör då platser *och* former för interaktion mellan olika individer, grupper och kategorier. Betoningen på ”och” är central – gränssnitt är specifika för både platser och former. Om vi till exempel tänker oss två grupper som ska samspele med varandra, så kommer gränssnittet att bestämma både platserna för samspelet och formerna för samspelet. Med ”bestämma” syftas då dels på att platsen kommer att *förstås* i relation till det interaktiva gränssnittet och dels på att *valet* av plats också styrs av gränssnittet, samt att själva interaktionen kommer att ta *form* genom gränssnittet. De viktigaste poängerna med begreppet gränssnitt är dels att det pekar mot den dubbla funktionen som avskiljare och kontaktyta, dels att det per definition kommer att omfatta form och därmed rymma estetiska aspekter.¹⁴⁴

Det gränssnitt som dominerade SPF-gruppens uppträdanden och utgjorde en ram under förhandling under dess repetitioner, men också formade stora delar av institutionsmusikens minnesarbete, kan bäst förstås

¹⁴³ Jfr Hyltén-Cavallius 2005:205–206. Georg Drakos använder ”kommunikativa gränssnitt” på ett liknande sätt i ett nyligen publicerat arbete (Drakos 2005:27).

¹⁴⁴ Här påminner min användning av begreppet om Per-Markku Ristilammis, med skillnaden att han tycks knyta det hårdare till fysiska platser (Ristilammi 1994:120). Däremot åsyftas alltså inte ”gränssnitt” i den bemärkelse av forskares empiriska gränsdragningar som diskuterats i andra sammanhang (jfr Pripp 1996:71).

som ett *retrospektivt gränssnitt*. Retrospektion eller tillbakablickande är på sätt och vis ett lite missvisande uttryck här eftersom det kan ge sken av att man "blickar" tillbaka mot någonting fast och fixerat, mot ett färdigt och avslutat objekt (som den visuella metaforiken lätt underförstår). De sammanhang som här presenterats pekar snarast mot att framställningar av det förflutna berättar mer om den plats i tiden där de uppstår än om det förflutna de pekar mot.¹⁴⁵ Noras ofullständiga arbete med att etablera ett tillbakablickande med sånggruppen kan med gränssnittet förstås som att hon tilltalade medlemmarna i gränssnittet, att det utgjorde en ram för hur hon kunde möta dem. Men här fungerade gränssnittet inte riktigt, kommunikationen i det blev enkelriktad och gensvaret i gränssnittet uteblev. I uppträdandena kan sånggruppens kollektiva framträdande, här inramat med historiserande introduktioner och ostört av den mångfald tidsperspektiv medlemmarna kunde etablera under repetitionerna, förstås som upprättat i ett retrospektivt gränssnitt visavi de vård-, omsorgs- och boendemiljöer som de framfördes i. Här fanns förstås två uppenbara adressater – institutionernas personal och patienter eller boende. I detta samspel framstod alltså sånggruppen själv och de boende som de mötte som ett minneskollektiv – en grupp förenad ibland av ett förflutet och alltid av ett tillbakablickande förhållningssätt. Men det retrospektiva gränssnittet utgjorde ett villkor som formade pensionärskap också på andra fält som beskrivits här. Också institutionens minnesteater utformades som sagt i ett retrospektivt gränssnitt, liksom det kollektiva minnesarbetet i den pensionärsmusik som beskrevs i kapitel två kan förstås i ljuset av ett gränssnitt. I avhandlingens sista kapitel diskuteras hur detta gränssnitt kan bidra till förståelsen av musikaliskt pensionärskap som spelrum, och i förlängningen hur detta spelrum är relaterat till identitet.

Båda sånggrupperna hade på sätt och vis heterogena repertoarer. I motsats till den homogena minnesmusik som beskrevs i kapitlet om institutionsmusik, så kan till exempel PRO-körens repertoar ringas in med ord som örhängen, nostalgi, sentimentalitet, religiositet och gemenskap (vilka givetvis är överlappande och inexakta). Med *örhängen* syftar jag på

¹⁴⁵ Historicerande eller mnemoniska gränssnitt kunde vara alternativa benämningar, men också dessa pekar åt flera andra håll (historicerande mot förhållandet mellan historia och minne till exempel, mnemonisk mot själva minnesframställandet snarare än mot det tidsliga perspektivet).

musik som pekade bakåt mot ett gemensamt förflutet – gamla schlagers som "Tulpaner från Amsterdam", "Ja, det är våren" och "Drömmen om Elin". Även om samtliga är schlagers som spelats mycket i radio och sjungits i allsångsevenemang, så stod "Ja, det är våren" i särställning. Ebba, körens pianist, kunde ofta i de pauser, som uppstod under tiden Uno stod och bläddrade i pappershögar och pärmar eller medan de sista kaffekopparna städades undan i köket, sätta igång med den här sången, varpå en efter en bland dem som redan var på plats stämde upp. Ett annat tydligt inslag i repertoaren var *sentimentala schlagers*, inte minst sånger av artister som Roland Cedermark, Lasse Stefanz och ibland också äldre kompositioner (jfr Strand 2003). Evert Taubes stillsamma "Nocturne", Lasse Stefanz "De sista ljuva åren" och Roland Cedermarks "Tillbaka i ljusa minnen" och "Min barndoms tid" kan placeras i den här kategorin. "Cedermarkare" utgjorde som tidigare påpekats en emisk genrebeteckning i PRO-körens repertoar, så pass många sånger av honom sjöng kören. Nästan alla var ganska lugna och stillsamma sånger i 4/4 eller 3/4-takt, med för melankolisk musik så typiska fall från tonika till tonikaparalell. I stort sett alla "cedermarkare" handlade om minne och relationer, med talande titlar som "Glöm inte bort dina vänner", "Tack för den tid som du gav mig" och "Min barndoms tid". Den sentimentala musiken, med texter som alltså ofta hanterade ämnen som saknad och reminiscerande, skulle kunna ses som en *ram* till minnesmusiken. Örhängena och den sentimentala musiken kan ses som ett sammanhängande par, där örhängena sätter *minnet* i fokus och den sentimentala slagern *minnandet och sentimentaliteten*. Här skulle man med litteraturvetaren Richard Terdiman kunna invända att minne förutsätter avskiljande, att "minne betecknar förlust" (Terdiman 1993:106). Kan då så kallade evergreens, Evert Taube och annat som blivit en del av "den svenska visskatten" betecknas som minnesmusik, med tanke på att de fortlöpande har sjungits och aldrig har förlorats? Men *just* införlivandet i "visskatten" kan förstås som ett avskiljande från ett sammanhang följt av införlivande i ett annat.¹⁴⁶ Därtill gestaltar, som jag snart skall demonstrera, visorna ett till stor del förlorat landskap. Därmed motsvaras således på flera plan Terdimans krav på förlust.

¹⁴⁶ Kirshenblatt-Gimblett menar att ett sådant avskiljande kännetecknar skapandet av museiföremål: en symbolisk död och återuppståndelse, eller i andra ord en funktionell kollaps åtföljd av en symbolisk expansion (Kirshenblatt-Gimblett 1998, jfr Hyltén-Cavallius 2005).

Som jag påpekade i inledningen är "minnande" ett processbeskrivande substantiv som jag använder för att stryka under att det handlar om minne som görande och som process, inte minne som en produkt eller statisk entitet. Minnande förbinder flera av de arenor som tidigare diskuterats. I vissa fall är minnandet explicit terapeutiskt motiverat. I arbetet på *Linnéan* som beskrevs i kapitel tre är minnande ett verktyg för att upprätthålla de kvarvarande mentala förmågorna hos dementa. I *Visbocken* och *Minnesboken* finns det förflutna med som en motsägelsefull mötesplats, där generationer skall mötas via den äldre generationens annorlunda historiska bakgrund. Minnandet framstår, i enlighet med vad som sagts ovan om gränssnitt, som ett slags essens i vad "gamla" är *i relation till* andra åldrar. Ibland är minnande istället en förutsättning i olika expressiva verksamheter. Seniorchansen och Fritz Holms radioinspelningar har som sin utgångspunkt att gamla människors musikaliska hemvist är beläget i det förflutna. Men minnandet kan också vara ett *mål*. Seniorchansens avslutning, med gemensam sång i *Lambeth Walk*, framstår som jag beskrev i kapitel två som slutmålet i ett noggrant uppbyggt förflutet som löper genom hela arrangemanget. Igenkänningen av ett delat förflutet framstår här som både själva förutsättningen i evenemanget *och* som ett viktigt mål med det. När publiken väl minns kollektivt, så framträder också den generationella gemenskap som pensionärskapet vilar på. Minnande organiseras i många olika former på de olika arenorna, som kan förstås som allt ifrån terapi eller tillskrivande av särart, till ett kitt i forandet av generationell gemenskap.

Om "minne" är ett innehåll eller en produkt, som i och för sig ständigt förändras och omtolkas men som vi samtidigt betraktar som relativt stabilt, så är "minnande" ett sätt att förhålla sig, en attityd eller ett modus. Men minnandet kan också förstås i relation till ett antal *meta-modi*. Själva förhållningssättet i förhållningssättet minnande kan nämligen variera. Ett exempel på ett sådant modus är längtan, eller närmare bestämt den tidigare geografiskt orienterade längtan och numera temporala längtan som kallas *nostalgi* (jfr Chase & Shaw 1989:1).¹⁴⁷ Med ut-

¹⁴⁷ Till andra sådana minnandets modi måste höra till exempel det distanserade reflekerandet, och varför inte nostalgins motsats *apodemialgi* – längtan bort och iväg, i det här fallet från det förflutna, den som många klassresenärer och andra sociala nybyggare någon gång har närt (Johannisson 2001:20). Och vi får också tänka oss ett ambivalent minnande: en längtan tillbaka och samtidigt bort, såsom

gångspunkt i Eve Kosofsky Sedgwick's resonemang kring sentimentalitet beskriver Mieke Bal nostalgi som en "struktur i relationer till det förflutna" (Bal 1999:xi, jfr Sedgwick 1990:43–44). Nostalgin, menar hon, har ingen egen *essens* av falskhet eller oäkthet såsom ibland hävdas, utan är bara ett sätt att relatera till det förflutna. Idéhistorikern Karin Johannison däremot beskriver nostalgi som en minnesform, medan folkloristen Ulrika Wolf-Knuts liknar nostalgi vid en tankefigur (Johannison 2001:145, Wolf-Knuts 1995b:41). Själv tilltalar jag mer av Bals (och Sedgwick's) hållning, där nostalgi snarare blir en fråga om relationers strukturer än om essenser, om "hur" snarare än om "vad". Här menar jag med nostalgi ett känslösamt och längtansfullt sammanförande av tid och plats, på det sätt som ordets medicinska etymologi antyder. När Johannes Hofer lanserade uttrycket i en medicinsk avhandling för drygt 300 år sedan var det som en direkt översättning av tyskans "Heimweh", hemsjuka, av grekiskans hem (*nostos*) och sjuka (*algos*) (Lowenthal 1985:10–11).

På de arenor där jag rörde mig kunde man ofta utläsa nostalgi på ett indirekt sätt. Publika evenemang som Seniorchansen eller Vårfinalen hämtade sin näring ur det gemensamma förflutna, och använde strategiskt vissa platser – i de här fallen Skansen och Vitabergsparken i Stockholm – för att just dessa under lång tid fortlöpande givits laddningar som passade till evenemangens samtida syften (Hyltén-Cavallius 2002). Tid och plats knöts på ett omsorgsfullt sätt samman. Jag menar att evenemangens modus av minnande utnyttjade nostalgi som metamodus. Detta metamodus präglades av å ena sidan devolutionism eller *mundus senescens*, uppfattningen att det var bättre förr och att världen åldras och försämrars, å andra sidan ett hoppfullt, glädjerikt och ofta hurtigt modus som jag beskrivit tidigare och som kanske tydligast kom till uttryck i musikens muntra och raska karaktär (Wolf-Knuts 1995a:215, jfr Dundes 1979). Denna kombination av imperativ glädje, som påminner om beredskapsåren och folkhemmets utopiska framtidstro (folkhemmet lanserades en gång som en utopi), kombineras med det devolutionistiska minnandet i en reflexiv utopism. Längtan framåt, som folkhemmets musik så väl gestaltar, etablerar tillsammans med minnandets tillbakablickande en märklig form av synergisk nostalgi, som uppstår genom denna kombi-

den vanliga kombinationen av "det var bättre förr" och "det var sämre förr" i berättelser om det förflutna.

nation av längtan åt ett håll och blickandet åt ett annat. Själv vill jag kalla detta för *framtidsnostalgi* (Hyltén-Cavallius 2002, elektronisk källa). Med begreppet fokuseras hur längtan tillbaka samspekar med den förflutna framtidens förväntningar och förhoppningar. I den framtidsnostalgi som på vissa arenor odlades kring folkhemmets Sverige blev stundtals pensionärsevenemangen delar av en betydligt mer omfattande tendens i vår tid att söka förflutna framtidsvisioner som tillåter alternativa samtidsperspektiv, och ibland också erbjuder den enda utopiska Framtid som finns att tillgå i en samtid vars framtid är mindre glamorös.

Med *gemenskap* vill jag peka mot all den musik som i glada tongångar handlade om glad samvaro, vänlighet och hjälpsamhet.¹⁴⁸ Hit vill jag räkna "Underbara mot varann", en sång som genom sitt koreografiska inslag och den framskjutna positionen vid slutet av PRO-gruppens framträdanden måste förstås som en nyckelhändelse i framföranden. Med stöd i forskning om narrativitet kan sången ses som det fullständiga framträdandets motsvarighet till berättelsens coda, den punkt mot slutet av berättelser där berättelsens moraliska poäng eller sensmoral formuleras (Labov 1972:363). Ur det perspektivet framstår sångens betonande av glädje, gemenskap och hjälpsamhet som framträdandets centrala moraliska poäng. Andra sånger som bar samma budskap var "En vänlig dag", "Om du börjar att gnola en visa" och "Vårat gäng", men också vissa sånger med religiösa motiv som "Får jag låna din båt" handlade om hjälpsamhet och gemenskap. Alla de här låtarna rörde sig kring tonika-dominantpendlingar, men medan flera hade enkla och raka melodier började körens vinjett med en uppåtgående triol i upptakten, och kanske var det det frejdiga intrycket detta förmedlade som gjort att denna sång hade blivit körens vinjett. Stämningen i låtarna skulle kunna beskrivas som käck, hurtig eller munter. I den här repertoarbredden kan man alltså se två fokus i framträdandena – dels tillbakablickandet och sentimentaliteten, dels den glada gemenskapen.

I SPF-kören var repertoaren i hög utsträckning dominerad av lite äldre musik. Till stor del handlade det om religiös musik av äldre datum, såsom "Blomman" och andra skolsånger och en mängd psalmer. "Söndagsskolesånger", kallade en av körmedlemmarna repertoaren. "Blomman" hän-

¹⁴⁸ Jfr ovan kapitel fyra om "glad samvaro" som ett grundläggande modus i föreningarna.

visade körledaren Nora till som en sång som de flesta antagligen hade sjungit i skolan, och undrade om körens norske och danske medlem någonsin hört den. Sången pendlar mellan tonika och dominant och inleds av ett fallande treklangsmotiv, och textmässigt är den uppbyggd på en analogi mellan blomman och flickan. Den första av två verser handlar om hur Herren med skönhet gör en blomma för att *trösta* hjärtat, och den andra om hur han på motsvarande sätt gör en flicka för att *fröjda* hjärtat, och som det sägs i sången, ”Kommen ur Hans egen hand, att vara oss till fröjd”. Men i repertoaren fanns också en mängd sakral musik av senare datum, såsom psalmen ”Blott i det öppna” och Bo Senters psalmer från andra hälften av 1900-talet, och modernare sånger från taizérelsen såsom ”Känn ingen oro”. Därtill kom de olika tematiska ”program” som kören brukade repetera in och sedan använda i olika uppträdanden. Under min tid i Sälgtuna framförde kören vid flera tillfällen ett Dan Andersson-program som innehöll ett antal av hans mest kända visor (tonsatta av bland andra Gunde Johansson och Thorstein Bergman) som ”Jag vilar”, ”Gässen flytta”, ”Per-Ols Per-Erik” och ”Omkring tiggarna från Luossa”. Många av Dan Anderssons visor tillhör ”den svenska visskatten”. Dan Andersson-visorna är skrivna i ett klassiskt vismelodiskt snitt, och skildrar gestalter och miljöer i Dalarnas finnskog. Ser man till hur dessa program komponerades, så framstår de som plats- och tidsfästade av Anderssons musik. I programmen förlades Anderssons liv, diktande och död till bestämda platser och tider, och vid framföranden i kyrkor betonade körledaren Nora också Anderssons andliga sökande och den kristna symboliken i visorna (till exempel tiggaren som en Jesus-gestalt). Ändå fanns i Andersson-programmet inslag som Nora censurerade bort i kyrkomiljön, till exempel den lätt frivola sjömansskildringen ”Jungman Jansson”. Ett annat program som jag inte själv var med om men som kören hade framfört tidigare år hade kretsat kring Evert Taube. Av Dan Andersson-programmet att döma hade alltså även programmen en tydligt historiserande karaktär, vilket också här etablerade en tillbakablickande hållning.

I det föregående visades hur körernas repertoarer framförallt på textplanet svarar mot de två modi som jag tidigare pekat ut som särskilt vanliga i pensionärskapets musik, nämligen minnande och glad gemenskap. Musikaliskt ligger däremot den tydligaste vattendelaren på en harmonisk nivå. SPF-körens nyare religiösa repertoar var bitvis formmässigt okon-

ventionell. Taizée-rörelsen, som i en kristen ekumenisk anda fokuserar meditation och inre frid, har i sin musik hämtat inspiration från öst-erländsk meditation med enkla upprepade melodiska och textliga fraser i harmoniska rundgångar. Om man utgår från ett A-durackord kan taizésången "Känn ingen oro" harmoniskt beskrivas som Am-Dm7-G-Cmaj-F7-Dm-E7-Am. Texten alternerar mellan en svensk text som utgår från "känn ingen oro" och en på spanska som inleds med orden "nada te turbe". När kören första gången prövade Olle Widestrands tonsättning av Britt G Hallqvists "Blott i det öppna", var också den märkliga harmoniken något som kommenterades av körmedlemmarna med att den inte hade ett "riktigt slut". Med funktionsharmoniska beteckningar kan psalmen beskrivas såhär: T-D(med tonikans grundton i basen)-Sd-T-Sd-T-Sd/Sdp-Dmaj/D.¹⁴⁹ Istället för en kadens tillbaka till tonikan i slutet blir sången "hängande" i dominanten, varför man måste börja i nästa vers för att avsluta kadensen. Kanske är detta kompositörens sätt att också musikaliskt gestalta öppenhet? När jag pratade med Nora sade hon att det fanns ett körarrangemang av Kjell Lönnå som gjorde en helkadens vid sångens slut (eftersom kadensfrånvaron inte blir ett problem när man i påföljande vers "landar" i tonikan). "Blott i det öppna" handlar om öppenhet som livshållning, i kontrast till slutenhet. Den har också kommit att bli ett återkommande inslag på vad etnologen Ingeborg Svensson kallar "öppna begravningar", begravningar av AIDS-sjuka där den dödes homosexualitet är på olika sätt markerad och närvarande (Svensson 2000:113). Samtidigt är det tydligt hur öppenhet också kan förstås som mission och som förkunnelse, vilket passar väl ihop med sånggruppens lätt frikyrkliga prägel (till exempel repeterade de ju i Missionskyrkans källare) och med kompositörens egen missionsbakgrund. Ser man till några av psalmerna i SPF-gruppen är det tydligt att den stora vattendelaren på harmonikplanet alltså snarare gick mellan den moderna sakrala sången och profan respektive äldre sakral musik. Och att detta utgjorde en viktig skillnad var tydligt i kommenterandet av de sånger som inte följde mer konventionella mönster. Det skall dock förtydligas att detta inte tycktes ses som negativt på något sätt, utan snarare uppfattades som "udda" eller "annorlunda".

I PRO-kören följde repertoaren mer enhetligt en enkel harmonik. Här

¹⁴⁹ "Blott i det öppna" ingår i 1986 års psalmbok som nr 90.

följde både sakral och profan musik genomgående funktionsharmoniska standardmönster med centrum i rörelser mellan tonika, subdominant och dominant. Men också här fanns förstås inslag som musikaliskt bröt av på olika sätt. Tydligast var kanske de sedvanliga instrumentalinslagen med makarna Törnvall på dragspel eller durspel och klarinett (se kapitel fem). Här var det plötsligt högt tempo, hambo och polka, gällt träblås och envis tonika-dominantpendling.

Med dessa musikaliska beskrivningar har jag sökt visa att om texterna å ena sidan gav utrymme för tolkningar av modi i repertoaren, så fanns det också andra klangliga skiljelinjer. Och till detta kommer förstås de olika emiska kategoriseringar och omdömen om genrer som jag mötte vid repetitioner eller under intervjuer. "Söndagsskolesångerna", som en äldre man i SPF-gruppen talade om när han uttryckte sitt missnöje med det stora inslaget religiösa sånger (men med uttrycket "söndagsskola" kanske också en kommentar om sångernas ålder), eller "cedermarkarna" som en särskild genre i PRO-gruppen, pekar mot att det också gick andra skiljelinjer tvärs genom de två stora stråk som jag beskrivit.

Sammantaget menar jag att det i PRO-gruppens repertoar gick att urskilja två tydliga stråk, ett minnesorienterat, med dels sentimentala schlagers och dels gamla örhängen, och ett med glädje, gemenskap och solidaritet i fokus. I SPF-gruppen var repertoaren mer genomgående präglad av ett tillbakablickande perspektiv, från sångerna som Nora antog att de flesta sjungit i skolan, till de musikhistoriska exposéerna över kända viskompositörer. Som ett komplement till detta fanns den nyare sakrala musik som både textmässigt och klangligt bröt mot mönstret. I SPF-gruppen saknades däremot helt och hållet den "glad samvaro"-musik som var ett så påtagligt inslag i PRO-gruppens repertoar. Kanske hade detta att göra med gruppens mer stillsamma framtoning generellt. Kanske var det ett uttryck för att gruppens ledare Nora inte ville störa de andaktsmässiga stunder de kunde uppnå med den mer stillsamma musiken. Kanske var inte heller betoningen på gemenskap och solidaritet lika stark i SPF som förening, med tanke på den liberala ideologins värnande om individen snarare än kollektivet.

Rörelsens känsla

Sånggrupperna rörde sig i sin repertoar mellan två dominerande modi – glad samvaro och nostalgi. Hur kan man då förstå dessa modi mot bakgrund av de föreningar de ingick i? Jag vill här med Raymond Williams förstå det musikaliska etablerandet av modi som viktiga ingredienser i formandet av en gemensam känslstruktur. Känslstrukturen beskrivs i *Marx och litteraturen* som en "väv av känslor" som kan förena till exempel en generation (Williams 1980:110). Williams medger själv att begreppet var vagt, men ser det mer som en hypotes, som något som behövs för att förstå sånt som kallats till exempel "tidsanda". Sedan texten gavs ut i slutet av 1970-talet har begreppet kommit att innefattas bland annat i teoribildningen om sociala rörelser, framförallt hos Ron Eyerman och Andrew Jamison (1990, 1998). Som jag ser det skulle nostalgi och glad gemenskap som modi manifesterade i musik kunna utgöra eller vara en del av en sådan känslstruktur. Många studier tycks i alla fall samstämmiga i att musik har tillskrivits och tillskrivs en särskild status i förmedlandet av känslor och känslsamhet. Från antikens åtta kyrkotonarter, som uttryckte tydligt definierade känslor och karaktärsdrag som mod, kärlek och styrka, till den under 1700-talet allt fastare kopplingen mellan durmolltonaliteten och glada respektive sorgsna känslolägen, så har västerländsk musik tillskrivits både mimetisk och poetisk emotionell kraft. I den hindustanska klassiska musiken återfinns samma associationer mellan stämningar, tider på dygnet, och *ragas*, liksom arabisk klassisk musik länkar *maqam* till känslor. Steven Feld visar i en studie hur ljud, sång och känsla länkades samman i musikaliskt och akustiskt tänkande bland Bosavi på Nya Guinea (Feld 1990). Musik och känslor är och har varit starkt sammanlänkade i olika tider och på olika platser.

Williams använder *känslstruktur* för att få tag i något som han menar inte låter sig omfattas med det historie-materialistiska ideologibegreppet, sådana "framträngande" sätt att förstå, erfara och tolka världen som blir delaktiga i kommande samhällsomvandlingar (jfr Bohman 1985:10).¹⁵⁰

¹⁵⁰ Just begreppet "känsla" är Williams ambivalent till – han föreslår också begreppet "erfarenhetsstruktur", men menar att ett problem där är att man återigen med ledet "erfarenhet-" pekar mot det framträngande och det vardandes kulturproduktion som något redan avslutat. Alltså blir ledet "erfarenhet-" något som kommer att dras med samma konnotationer av avslutning och stillastående som

Williams menar dock att begreppet är otillfredställande på grund av ordet "känslas" motsatsförhållande till "förnuft", eftersom "känslstrukturen" också bör förstås som logisk och rationell (Williams 1980:110). Hur kan känslstruktur då förstås *i relation till musik*? Är musiken i sig en känslstruktur eller fungerar den *känslstruktur*erande? Eller handlar det om både och? Föregående genomgång av repertoaren pekar mot en tudelad modalitet – tydligt så i PRO-gruppens repertoar och mindre tydligt i SPF-gruppens. Om nu de två modi, i form av attityder och stämningar dominerade i sociala sammanhang, och musiken tycktes riktad åt något av dessa håll, menar jag att det bör finnas en samvariation mellan modi och musikalisk repertoar. Musik skapar förutsättningar för vissa typer av samvaro, *i* musiken formas och omformas samvaron både bland dem som framträder, bland publiken och i relationen till de framträdande, och samvaron skapar förutsättningar för musiken. Det är de här sambanden mellan musik och modus som Owe Ronström i sin avhandling beskriver som *stämning* (Ronström 1992:22). Med en sådan förståelse av sambanden kan man alltså förstå musiken som känslstruktur

erande. Men därmed menar jag inte att musik på ett enkelriktat sätt påverkar eller skapar stämningar och upprättar ramar, utan att sambandet snarast bör förstås som dialektiskt.

Williams betonar att känsla i det här sammanhanget också handlar om förnuft och logik. Som ett exempel beskriver han hur den specifika sociala utsatthet och fattigdom som uppstod i det viktorska England kom till uttryck i en framträngande känslstruktur i litteraturen som förstod utsatthet på en vidare, mer allmän och mindre konfliktfylld nivå, och på så vis reducerade sociala spänningar (Williams 1980:111). Hos Williams framtonar känslstruktur som närmast ett sätt att *förstå* världen. När jag menar att musiken fungerande känslstruktur

"konst" och "litteratur" fått bära. På svenska kan man också tänka sig "upplevelsestruktur", eftersom engelskan saknar svenskans och tyskans särskiljande av erfarenhet från upplevelse, ord som kan användas just för att särskilja det förflutna från det förhandenvarande.

Williams resonemang uppstod i intresset för historiska processer ur samhälleligt och konstnärligt perspektiv. Hans beskrivning av kulturella skeden i termer av *framträngande*, *kvarlevande* och *dominerande* kan här erbjuda ytterligare en möjlighet att förstå musikens känslstruktur. Det *kvarlevande* är uttryck för ett slags kvardröjande känslstruktur, men där uttryckets historiska karaktär inte är något som utpekats utan tvärtom artikuleras som ”närvarande”. Den här typen av kvarlevor framträder också i kontrast till vad Williams kallar *det arkaiska*, uttryck där historiciteten pekas ut, institutionaliseras och ritualiseras (Williams 1980:102). Exempel på det arkaiska blir för Williams muséerna, historieböckerna och monumenten, men också monarkin.

I kapitel fyra beskrevs ”glad samvaro” som ett mångtydigt modus. Till att börja med utgör det en glädje som bara kan tillskrivas mot fonden av dess motsats – alltså blir det kanske först idag möjligt att iaktta detta som ett urskiljbart modus i 1930- och 40-talsmusik, från en musikalisk horisont där detta modus är ovanligt. Samtidigt är det ju i nuet som musiken väljs ut, vilket åter understryker att den uppfordrande hurtiga musiken inte är något som ”tränger sig på” utan tvärtom något som aktivt plockas fram, något som väljs ur en mer mångfacetterad musikmassa. En tolkning av denna imperativa glädje var att förstå den som en variant på aktivitetsimperativet – det påbud om aktivitet som cirkulerade i såväl kommersiell pensionärsmusik som i institutionsmusiken. En annan tolkning som inte behöver stå i opposition till den föregående, är att se glädjen som en del i ett kontrastivt bygge av pensionärskap – där glädjen framstår som både en målsättning i sig, men också som ett medel i etablerandet av en tydlig musikalisk kontrast. Numera är det ”bara hjärta och smärta”, den här riktigt glada ”underhållningsmusiken” försvann, som en person uttryckte denna polaritet mellan svunnen och nutida populärmusik.¹⁵¹ En tredje tolkning, som inte heller motsäger de andra, är att se det musikaliska glädjemoduset som gestaltande ett av de tre grundmål som Håkan Jönsson menar kännetecknar PRO:s verksamhet (och också ringar in SPF:s verksamhet), nämligen att befärma trivsel (där de andra två utgör politiskt arbete för att främja pensionärens intressen och ge stöd och råd åt pensionärer, Jönsson 1997:23). En fjärde tolkning är att betrakta glad samvaro som ett *kvarlevande föreningsmodus*.

¹⁵¹ Intervju Ingvar Knutsson 1997-04-17.

Pensionärsföreningarna som jag följde i Sälgtuna drevs i flera fall av personer med stor föreningsvana. Hilda, som sjöng i SPF-gruppen, hade sjungit och varit aktiv i Bondeförbundets (nuvarande Centerpartiets) Kvinnoförbund sedan sin ungdom och också varit med i kyrkokören. När jag intervjuade henne i hennes hem ute på landsbygden norr om Sälgtuna, visade hon mig gamla bilder på en kör uppklädd i folkdräkt. I samma album fanns bilder från återföreningsträffar som de haft på senare år. Yngve, som spelade gitarr i PRO-gruppen, hade varit kassör i fem föreningar samtidigt under en period. Britta, som var aktiv i FAS ledning och deltog i musikcirkeln, var också aktiv i den lokala FN-gruppen. De jag träffade var med andra ord människor som hade "föreningsvana". Som jag visade i kapitel fem så kunde denna vana vid föreningsformerna ses som ett användande av en redan befintlig struktur, något som många kände till och kunde använda på nytt. Men i den här föreningsvanan ingick också ett modus, en samvaroform, som är *kvarlevande* i Williams bemärkelse. I kapitel fyra formulerades detta som "ett från högkapitalismen kvarlevande föreningsmodus". "Glad samvaro" kan förstås som ett föreningsmodus som en gång varit dominerande, men nu givit plats åt andra dominerande modi.

Ett högst konkret exempel på kvarlevande utgör de *kaffevisor* som sjöngs som avslutning på kaffepausen i båda sånggrupperna. Självklart var detta ett sätt att rituellt markera kaffepausens slut, där kaffedrickandet utgjorde ett inslag vars sociala betydelse inte nog kan överskattas. Men jag tolkade det också som ett "musifierande" av kaffedrickandet – en kollektiv handling som gjorde kaffet till en musikalisk händelse och inlemmade det i en musikalisk tolkningsram, något som säkert också kan vara ett sätt att rättfärdiga att sång skall inkludera kaffedrickande. Texterna var satta till ytterst enkla och välkända melodier – i det ena fallet en vanlig kanonmelodi i rörelsen prim-sekund-septima-prim, följd av stor ters-kvart-sekund-stor ters osv., i det andra fallet "Blinka lilla stjärna". Kanonmelodins text gick "Kaffet var gott/kaffet var gott/det smaka' utomordentligt gott/det bästa vi fått", medan PRO-gruppens variant på "Blinka lilla stjärna" gick såhär: "Tack för kaffet som vi fått/det har smakat väldigt gott/både i sol och mulet väder/kaffet mången mänska gläder/varje mänska lyser OPP/när hon kaffe får med dopp". Etnologen Renée Valeri menar i en artikel att det kollektiva kaffedrickandet under 1960- och 70-talen blev en pensionärsföreteelse, men förekomsten av kaffevisor kom-

menteras inte (Valeri 1991:76). Likheten mellan kaffevisor och snapsvisor är förstås slående, och när jag första gången hörde dessa visor minns jag att jag tänkte att de kanske hade sitt ursprung i Nykterhetsrörelsen, som ett slags nykter spegelbild av andra dryckesvisor. Man kan nog förmoda att kaffevisor inte är speciellt vanliga idag. Den enda gång jag annars stött på dem var på ett anslag på ett kafé i Midsommarkransen söder om Stockholm. Där var en text till en kaffevisa nedskrivna på maskin, med en kommentar om att den brukade sjungas på ABF-möten under 1930-talet. Kanske utgjorde kaffevisorerna en gång i tiden ett vanligt inslag i mötesformerna i studieförbund och fackföreningar?

Kaffevisorerna skulle kunna ses som ett uttryck för kvarlevande i föreningsformerna. I dessa former placerades det kollektiva kaffedrickandet högt och markerades rituellt med avslutande sång. Är det möjligt att se inte bara kaffevisorerna utan hela den hållning av glad gemenskap som löper genom repertoar, föreningarnas offentliga retorik och sånggruppens koreografi, som ett kvarlevande föreningsmodus, ett tidigare dominerande förhållningssätt i föreningssammanhang? Jag tror att man då bör uppfatta ett sådant föreningsmodus som knutet till dem som *utövade* föreningarna, snarare än till föreningens form. Pensionärsföreningar bör så vitt jag kan förstå ge utrymme för ett ganska högt förändringstempo, eftersom den genomsnittliga tiden som aktiv medlem är ganska kort, och det inte såsom i föreningar ”utan åldergräns” kan finnas äldre medlemmar och före detta ledande personer som under lång tid fortsätter att påverka och skapar kontinuitet i föreningen. På så vis är föreningarnas känslöstruktur, precis så som Williams menar i sin användning av begreppet, en ytterst historisk aspekt. Känslöstrukturen, såsom den framjungs och framställs i föreningen, blir ett generationsbundet fenomen.

När sociologerna Ron Eyerman och Andrew Jamison använder Williams begrepp känslöstruktur tar de fasta på dess sammanbindande funktion (Eyerman & Jamison 1998:16off). De menar att musik i sociala rörelser har utgjort ett centralt inslag i känslöstrukturen – de gemensamma värderingar och förståelser som bundit samman rörelser på en annan nivå än i till exempel explicit formulerade ståndpunkter eller ideologier. Känslöstrukturen kommer på så vis vara grundläggande i formandet av vad de kallar rörelsens *kognitiva praxis*. Kognitiv praxis inkluderar kosmologiska, teknologiska och organisatoriska dimensioner i rörelsen – men dessa tre huvudsakliga komponenter förenas av att de aldrig insti-

tutionaliseras eller formaliseras utan fortlever i göranden, erfarenheter, värderingar och känslor, något som kommer till uttryck och förmedlas i sånger snarare än flygblad eller upprop.

Den *kosmologiska* dimensionen menar Eyerman och Jamison kommer till uttryck i utopiska budskap, såsom i de sångtexter av Woody Guthrie eller Bruce Springsteen där folket tillmäts historiskt aktörskap. Här är det exemplariskt handlande på en textnivå som uttrycker utopin. Den *teknologiska* dimensionen kännetecknas musikaliskt av att själva framförandet blir exemplariskt handlande – och här tror jag att de syftar på ungefär sådana framförandemässiga konventioner som beskrevs i kapitel fyra, alltså där framförandet måste kunna gestalta den likhetsidé som präglar föreningen. Den *organisatoriska* nivån återspeglas i idén om att musik skall uppmuntra aktivt deltagande. Ser man till diskussionen kring sången i kapitel fyra tycks både den teknologiska och organisatoriska nivån komma till uttryck i PRO-kören – med både en inklusiv framtoning och allsångsinslag – medan bara den teknologiska nivån representeras i SPF-gruppen. Men det är i detta kapitel genomgång av repertoar som man skulle kunna förvänta sig att finna en kosmologisk dimension. I SPF-gruppens repertoar skulle man förstås kunna hävda att hela deras repertoar ingår i eller skrivs in i en religiös kosmologi – antingen sjunger man faktiskt psalmer, eller så fogas till exempel Dan Anderssons visor in i en kristen mytisk värld. Men är detta uttryck för rörelsens kosmologi eller för själva sånggruppens nära band till kyrklighet? Det finns i SPF ingen religiös framtoning, och officiellt är det förstås en religiöst obunden organisation.¹⁵² Nej, istället bör den sakrala repertoaren förstås som tillbakablickande på ungefär samma sätt som PRO-gruppens örhängen: ett användande av det som många kan förväntas ha kommit i kontakt med.

Den andra sidan av SPF-gruppens mer tillbakablickande repertoar – *programmen* med Dan Andersson och andra – framstår dock som mer intressant ur ett utopiskt perspektiv. Gruppens ledare Nora förklarade att hon själv förflyttades tillbaka till sitt barndomshem när de skulle sjunga "Gässen flytta", och andra sekulära sånger som de sjöng handlade uttryckligen om ett svunnet landskap, kanske starkast uttryckt i "Barndoms-

¹⁵² Att försöka utläsa en liberal tematik i den sakrala sången vore kanske en möjlighet, till exempel genom återkommande betoningar av individen, men framstår som ganska "sökt".

hemmet”. Noterna jag fick av Nora bar rubriken ”Det var en gång”, och därunder stod titeln. Första versen till sången introducerar en minnesmiljö, en plats att vandra runt i och längta tillbaka, till både barndomen och platsen:

Där som sädesfälten böja sig för vinden
och där mörkgrön granskog lyser bakom dem.
Syns den röda lilla stugan invid grinden
som i forna dagar var mitt barndomshem.
Det var sol och sommar över gröna hagar
när som artonåring jag där hemma var.
Och de minnen som står kvar från dessa dagar
är de bästa och de vackraste jag har.

Flera sånger i Andersson-programmet kännetecknades likaså av en starkt utvecklad platstematik (finnskogarna, vägmännen, lägereldar, kolmilor osv.) och en påtaglig förflutenhet – något som också förstärks av tonsättningarna som i flera fall likt ett gammalt växeltonigt dragspel pendlar mellan tonika och dominant. *Utopi* betecknar platslöshet, och även här pekar det ordet på sätt och vis åt fel håll. Men det ringar också in viktiga aspekter i den här repertoaren. Platsen *är* på sätt och vis upplöst, eftersom det till stora delar handlar om platser som kan vara lite var som helst, ibland också i en mytisk värld. Platsen är också drömlig – sångerna skapar platser i fantasin som skulle kunna vara ens egna, men som lika gärna skulle kunna tillhöra westernfilmer eller äventyrsromaner. Kanske utgör den sekulära delen av repertoaren en formulering av en gemensam plats, en förfluten utopi som förenar rörelsen i en nostalgisk känslstruktur?

Om musiken i föreningarna var delaktig i forandet av en kognitiv praxis, och det retrospektiva gränssnittet utgjorde ett grundvillkor i framträdandeformer, så förekom också situationer där ålder, som en bärande aspekt i pensionärskap, framställdes som en roll möjlig att iklä sig men också avgränsad i tid och rum, och med olika möjligheter för olika skådespelare. I det följande förflyttar vi oss till en teaterföreställning och ett Luciatåg, men först skall vi rekapitulera hur ålder gestaltats tidigare i studien.

Ålder, autenticitet och iscensättning

I kapitel två beskrevs hur Sickan Carlsson och Ulf Larsson i sitt agerande under Seniorchansens final skämtade om ålder. Som en del av detta kunde de i en ordväxling inta rollen som ”mor” och ”son” och ikläda sig representantskap för hela ålderskategorier. Dessa skämtsamma små skådespel bidrog till att fortlöpande artikulera ”ålder” som en central parameter i evenemanget. Men i konstaterandet att ålder tydliggjordes skall man också påminna sig om att den tid som framställdes inte var linjärt enkelriktad. Tvärtom handlade mycket av evenemanget, som jag visade i diskussionen om dess narrativa konstruktion, om att gå in i en svunnen Berättelsevärld och inta svunna rörelser – en serie handlingar som snarast omkastar tidens ordning. På så vis produceras *och* relativiseras ålder i Seniorchansen. För samtidigt som evenemanget fortlöpande markerar ålder som en central parameter, så manifesteras också denna nuets ålder som godtycklig genom de upprepade överskridandena av här-och-nu. Uppträdanden som Margith Nordanskys fullbordande av en 40 år gammal talangjakt, eller Sickan Carlssons och Annalisa Ericsons framförande av 60 år gamla revynummer, skulle gå att tolka som gestaltningar av vad som ibland kallats ”the ageless self”, det ålderslösa själv som pågår bakom åldrandets mask (Featherstone & Hepworth 1991, jfr Turner 1995). Men i de här uppträdandena, betraktade som ett ålderslöst själv som uttrycker sig genom den åldersbundna gamla kroppen, framträder dock bilden av ett inte så mycket ålderslöst som ett *åldrandelöst* själv. Och ett åldrandelöst själv *är* inte utan ålder utan har *upphört* att åldras. Alltså en konserverad *ungdom* i en åldrad behållare.

Men hur väl stämmer då den här idén om åldrandet som en inverterad Dorian Gray-mask utanpå den inre ungdomligheten? Problemet med den idé om ett för sen- eller postmoderniteten karakteristiskt växande glapp mellan självupplevelse och kroppen som social yta, som också framförts av bland andra Bryan Turner och Haim Hazan, är att den vilar på en dualism mellan kropp och själ, mellan yta och djup, som är möjlig att ifrågasätta både empiriskt och ontologiskt (Turner 1995, jfr Hazan 1994).¹⁵³ Med en sådan uppdelning framstår kroppen som låst vid nuet

¹⁵³ För kritiska empiriska granskningar av den här idén inom gerontologin se t.ex. Biggs 1993 och Öberg & Tornstam 1999.

och själen vid det förflutna, något som svär mot den bild jag själv fick av dessa uppträdanden. Kroppen borde med ett sådant resonemang bli ett hinder, något som kommer emellan det autentiska och ursprungliga inre och omvärlden. Den åldrade kroppen skulle då hindra den inre rösten från att tala. Snarare framstod kroppen som den resurs genom vilken de uppträdande verkligen kunde förmedla auktoritet. Paul Connerton menar i sin studie av socialt minne, att själva det kroppsliga utövandet av rörelser på samma tider och platser som rörelserna utövats tidigare är en nyckel till förståelsen av de rituella former som han kallar *minnesceremonier* (Connerton 1989:44ff). Minnesceremonierna återagerar sekvenser av händelser och hävdar explicit också kontinuitet med detta förflutna (ibid:48). Såsom den återuppträdande kroppen förekom i de evenemang som beskrivits utpekades just återvändandet till platsen. Musik utgjorde länken till de svunna platser som omtalades och gestaltades, och kroppen garanterade historisk kontinuitet.

Att placera kroppen i centrum för förståelsen av auktoritet, och därmed också autenticitet, gör det möjligt att också förstå flera andra förhållanden på pensionärsfältet. I min genomgång av tidningen *PRO-Pensionären* kretsade de flesta annonser och artiklar om gammal musik kring äldre artister (jfr kapitel två). Endast då det handlade om för länge sedan döda legendarer kunde man finna beskrivningar av yngre människor som spelade eller sjöng gamla sånger. Med kroppen förstådd som en källa till auktoritet kan frånvaron av yngre artister tolkas som att framförandet alltid främst kunde göras av den som kroppsligen kunde representera musikens ursprung. Endast då den ursprungliga artisten inte längre fanns att tillgå kunde det bli aktuellt med yngre personer som föreställde gångna tiders storheter. Och som jag visade i kapitel fem så var det även i Sälgtuna framförallt äldre artister och de egna sånggrupperna som uppträdde på föreningsmöten. De yngsta rösterna var inte de "bästa", utan de röster som med störst trovärdighet kunde förmedla historicitet och autenticitet. Här blev de röstkaraktärer som beskrivits tidigare – heshet, tunnhet, sprödhet och ibland falssettartad huvudklang – viktiga medel.

Rösten förmedlar autenticitet och trovärdighet just genom att det *hörs* att den är åldrad, den fysiska kroppen genom att det *syns* att den är åldrad. I kapitel två liknade jag detta vid patina, ett estetiserat åldrande. Och så måste man nog förstå också sånggruppernas starka ställning inte

bara inom föreningarna utan också i andra sammanhang. De kunde förkroppsliga likhet och ett gott åldrande. Och ungefär så användes också seniorhjältarna Annalisa Ericson och Sickan Carlsson i folkhälsokampanjer, som samtidigt nyckelsymboler för ett positivt åldrande och de enda som trovärdigt kunde symbolisera en generation (*Håll dig på benen!* (1995)). Men det var inte alltid framträdandena utgjorde överskridanden av nuets ålder för att återuppföra en svunnen ålder. Ibland kunde tvärtom det konstanta vara åldern, men med rörelsen i tiden som gemensam nämnare. Och i den framförandemässiga tidsresan fanns det en implicit hierarki som avgjorde vem som hamnade var i historiens lotteri.

I augusti varje år anordnar socialtjänsten i Sälgtuna i samarbete med pensionärsorganisationerna *Äldredagen*. På offentlig plats ställer man upp tält och stånd, och i dessa kan sedan besökaren lära sig om allt från kommunens fem servicehus till de lokala pensionärsorganisationernas aktiviteter eller qi gong. Från en scen hålls föredrag och framträdanden, och i augusti 1998 hade PRO Sälgtunas teatergrupp under ledning av körledaren Uno satt ihop en föreställning om äldreomsorgen under hundra år.¹⁵⁴ Med nedslag i perioderna 1910–20-tal, 1930–40-tal, 1950–60-tal, 1970–80-tal och samtiden (som utgjordes av ett pågående kommunalt äldrevårdsprojekt), kunde man följa den gradvisa förbättringen av omsorgen, från den enkla fattigstugan kring sekelskiftet, via 1950-talets effektivisering gestaltad med dammsugning runt vårdtagaren som om hon vore en möbel, till 1970-talets ”guldår”, som närmast liknar ett Schlaraffenland. I denna scen uppfylldes alla önskningar som den gamla bad om. Uno spelade här själv hemtjänsttagaren, som ringer och vips har en kvinna som sköter hans fötter, en annan kvinna som han kommenderar ut i köket att baka en sockerkaka innan hon skall göra hans lunch, och en från socialtjänsten som berättar för honom att de har så mycket pengar kvar på årets budget att de måste göra av med dem för att inte få mindre pengar nästa år. Så han får gärna be om fler tjänster. Till varje ny scen beskrevs det nya för den perioden och viktiga socialekonomiska förändringar. Framtiden framställdes i mörk dager. I inledningen till den sista scenen tog konferencieren Gunnar upp siffror: i början av 1980 var gruppen 80+ endast 3 % av befolkningen, och tog i anspråk 19 % av sjukvårdsresurserna, 2005 beräknas den gruppen ha fördubblats till omkring 6 %,

¹⁵⁴ Transkriptioner från videokassett, FD 2000-03-14.

vilket innebär att de kommer ta 30 % av sjukvårdsresurserna i anspråk. ”Vi lever i världens äldsta land”, avslutas inledningen med, vilket också knyter an till öppningen. Statistiska hotbilder användes här som ett slags självpresentation, där inte som brukligt ”*de gamla*” utan ”*vi gamla*” utgör hotet mot samhällsekonomin (jfr Hammarström 1995).

Den berättelse som framställdes genom scenerna var retoriskt effektiv. Först ett påvert urtillstånd i fattigvården, sedan en gradvis modernisering och effektivisering som fulländas i en närmast paradisk omsorgskildring med fotvård och sockerkaka och sedan en avslutning i dystrare tongångar. Fotvården och sockerkakan i 70–80-talsscenen är också intressanta ur ett retoriskt perspektiv. Att just foten skulle fokuseras i skildringen av äldreomsorgens guldålder är säkert ingen slump. Som kroppens lägsta del, nu upphöjd till speciell omsorg, skulle den kunna ses som det ultimata tecknet på uppvärdering.¹⁵⁵ I uppsättningen kunde aktörerna träda in och ut ur rollerna som vårdtagare, kommandora, präst eller vårdbiträde – förstås av nöden tvunget med tanke på det ringa antalet skådespelare, men också ett symboliskt reverserande av den process från frisk till sjuk som utanför teaterscenen för de flesta PRO-medlemmarna (liksom för människor generellt) var definitiv och enkelriktad. Samtalen vid kaffebordet under sånggruppens repetitioner handlade ofta om sånggruppsmedlemmar som nu hamnat på sjukhus, och ofta talades det om återhämtning men sällan om återvändande till gruppen. Om det alltså var möjligt att överskrida ålder och generation, så fanns uppenbara gränser för detta överskridande. Uno, som ledargestalt i både sånggruppen och i teatergruppen, kunde till exempel ikläda sig en kvinnlig roll som kommandora, fattigvårdens motsvarighet till driftschefer i en av de inledande scenerna. Men när 70- och 80-talens guldålder skulle gestaltas med upppassning, så var det Uno som mottog upppassning från kvinnliga skådespelerskor. Så länge gestaltandet innebar bibehållen status var det möjligt för Uno som manlig aktör att korsa könsgränser, men annars var det snarare så att könsgränserna stod oöverträdna när generation och ålder överskreds. Jag skall strax återkomma till frågan om iscensättandets gränser.

¹⁵⁵ Se till exempel Jonas Engmans diskussion om den i en skosula inskrivna bilden av Ingvar Carlsson som symbol för ”fotfolket” gräsrotterna i socialdemokratien under 1990-talet (Engman 1999:131–132). Engman tolkar detta som ett karnevalskt upp- och nedvändande av hierarkier, där högt blir lågt och lågt blir högt.

Som en moralisk pendang till teaterföreställningen bjöd delar av PRO-kören – Uno, Wolf, Greta och Astrid – senare på sång. Med en speci-alskriven text till Beatles låt "When I'm sixty-four" ställde PRO-gruppen en fråga till kommunen om hur framtidens äldreomsorg skall se ut. Låtvalet var ypperligt, eftersom omkvädet också i originalet är ställt som en fråga, som faktiskt också där handlar om framtidens äldreomsorg fast på ett mer personligt plan: "will you still need me, will you still feed me, when I'm sixty-four?" Sången är i sin tur en bekräftelse av sammankopp-landet mellan gamla människor och gammal musik, med tongångar från det tidiga 1900-talets music hall och varietémusik porträtterar de ålderdomen med den musik som 1960-talets äldre britter kan ha hört när de var unga (jfr Eklund & Englund 1997:25–26, Ronström 1996). Eftersom äldredagarna var ett samarrangemang mellan föreningar och socialtjänst var förstås kommunfullmäktiges ordförande förberedd och kunde svara också hon med specialkomponerad text till samma låt.

Uno berättade i ett samtal att teatergruppen blivit tillfrågad om de kunde tänka sig att göra en ny teateruppsättning inför äldreåret 2000.¹⁵⁶ Teatergruppen var en betydligt mer blygsam verksamhet än sånggrup-pen och det var osäkert hur många man skulle kunna få ihop. Men nu hade Uno i alla fall inspirerats av en insändare i en veckotidning som ur ett nostalgiskt perspektiv beskrev 1990-talets äldreomsorg från 2020 års perspektiv. Den handlade om pensionären Marre vars enda kontakt med omvärlden, förutom det fönster hon sitter och stirrar ut genom dagen lång, är en robot vid namn Robban. Marre sitter och drömmer sig tillbaka till hur det var då hon själv jobbade i äldreomsorgen på 70–90-talet, då de gamla hade växter på rummen och personal som de kunde prata med:

Äldrevården om 20 år

I en sjukhussäng ligger 82-åriga Marre. Året är 2020 och hon har just vaknat av persiennernas uppdragande samt rasslet från rullstolen när den kommer ut från en öppning i väggen. En vakt i korridoren har tryckt på en knapp. Han sitter i en bur och övervakar allt.

Roboten "Robban" kommer snart med frukost bestående av ett piller med de näringsämnen Marre behöver. "Varsågod och svälj!" är komman-dot.

Den metalliska rösten fortsätter: "God morgon, hur står det till?" Utan

¹⁵⁶ FD 1999-12-02

6. PENSIONÄRSKAPETS GRÄNSSNITT OCH GRÄNSER

att vänta på svar griper han tag i Marre och lyfter upp henne i rullstolen. Den för han ut i toaletterummet. Två stolar far ut från väggen. Den ena tvättar, den andra borstar tänderna på Marre.

Under tiden har sängen vikts ihop och åkt in i ett hål i väggen. "Robban" klär på Marre och kör fram rullstolen till fönstret och där sitter hon sedan resten av dagen. "Robban" återkommer med lunchpiller och middagspiller. Allt är mycket effektivt.

Tankarna far runt i Marres huvud. När hon själv arbetade inom äldreården var rummen möblerade med patienternas egna möbler. Gröna, fina växter fanns överallt. Det var glada färger och glad personal. Ur radion strömmade Taube och Jularbo. Den musik de gamla tyckte om då. En dag i veckan kom Ebbe och spelade dragspel. Det var midsommarfest, luciatåg med dagisbarn, julfest och anhörigträffar. Maten var god och en kaffetår hörde till dagens glädjeämnen.

Detta hände sig på den gamla goda tiden under 70-talet och fram till 90-talet.

Nu när det är Marres tur att få hjälp finns bara robotar. Och det är ju tur att tekniken gått framåt så att de som är gamla nu kan få någon form av hjälp...

Marre önskar ibland att "Robban" vore lite mer pratsam, men vad kan man begära av en robot. Förståelse, medmänsklighet och omvårdnad är ord som helt fallit ur det nya århundradets vokabulär.

Marre klagar inte, hon lever på sina minnen. Tur att åtminstone de finns kvar.

Elisabet

Inte undra på att Uno lockades av insändarens tematik. Dels återigen, solidariteten med gamla i andra tider, låt vara att det här rörde sig om framtiden. Dels, den starka moraliska ståndpunkt som kan intas när man talar om dagens vårdgivares egna framtid som vårdtagare. Enligt devisen "vi skall alla den vägen vandra" blir framtiden här till en moralisk spegel för dem som i framtiden kommer att utgöra vårdtagare.

Både den tidigare uppsättningen, och den som Uno planerade inför äldreåret, hade det gemensamt att tematiseringen här handlade om sammanhang där gamla genom historien förenas av att genom sin ålder möta vissa institutioner, och det är den gamlas perspektiv på dessa som hela tiden förfäktas – från teateruppsättningens kontrastering av förflutet elände och förflutna guldåldrar, till insändarens romantiserande av nuets äldreomsorg från en framtida horisont. Lika tydligt identifierar

man sig både med det förra sekelskiftets åldring som med den framtida åldringen. I de flesta sammanhang riktades den historiska blicken mot ett gemensamt förflutet som man delat under andra åldrar i livet, men de förflutenheter och framtider som gestaltades här var istället andras förflutenheter, men under samma ålder.

I det föregående har jag först visat hur generation och ålder som diakront tillbakablickande respektive synkron sammanhållning kunde utläsas i sånggruppernas repertoarer. I PRO-gruppen manifesterades detta i å ena sidan minnesorienterad musik i form av sentimentala schlagers och gamla örhängen, å andra sidan musik med trivsel, gemenskap och glädje i fokus. SPF-gruppen hade en mer homogent tillbakablickande repertoar, med dels äldre psalmer, dels hela program av musik med historicerande perspektiv. Till detta kom modern religiös musik som både textuellt och harmoniskt bröt mot mönstret. För att se hur ålder begripet som den synkrona aspekten av rörelsen i tiden, iscensattes, rekapitulerades först tidigare instanser i denna studie där ålder har överskridits i framföranden. Därpå förflyttade vi oss till en teaterscen där både ålder och generation kunde överskridas, där teaterns medlemmar stundtals kunde iscensätta sig själva i andra åldrar eller i samma åldrar fast i andra tider. Här blev istället den mer solida kategorin kön.

Iscensättandets gränser

Om ålder i vissa avgränsade och noggrant inramade sammanhang, föreföll flexibelt, som möjligt att förhandla, tänja och bända, så framstod det i andra sammanhang som låst och ofrånkomligt. Under min intervju med SPF-gruppens ledare Nora redogjorde hon för terminens aktiviteter, och kom in på det Luciaprogram de snart skulle uppföra.

Nora: [...] Och sen, ja, som du hör nu, det här Luciaprogrammet, för att, vi tycker då, de har bett oss att vi ska sjunga på Lucia. Men vi ska ju vara rädd om Lucian, så det ska ju inte kläs ut nå gamla människor som Lucia, utan då gör vi så här, vi har en stor vit ängel – en utav medlemmarna har det, och med ett par ljus – då ställer vi den framme på scen, och så sitter kören bakom, och så berättar jag som du hörde, om julsederna, och vi sjunger sångerna. Vi gjorde det i fjol, och det blev mycket uppskattat. Lite annorlunda. Och då får vi stil på programmet i alla fall. För det får inte bli töntigt, och man får inte göra parodi, tycker jag, på såna här saker.

6. PENSIONÄRSKAPETS GRÄNSSNITT OCH GRÄNSER

Sverker: Nej, det var så du tänkte med det här att klä ut till Lucia att det skulle kunna bli?

Nora: Mm

Sverker: Ja, okej. Har du varit med om det nån gång eller hur...?

Nora: Ja, det har jag – ehm, när vi hade Volvokören så var det ett par karlar som klädde ut sig, och – ja, vi skrattade och tyckte det var roligt då, men jag tycker inte – och jag blev erbjuden när jag var med i en kör att jag skulle vara tärna och jag var över femtio år då, och jag sparkade bakut. Tycker inte att – det tillhör unga flickor. Det ska inte vara äldre, för lucian, det var ju en jungfru, och det ska inte parodieras tycker jag utan det ska. Det är en sån fin sed så den ska man nog inte förstöra.

Det är inte alldeles tydligt vari problemet bestod här. Å ena sidan värnar Nora om Lucia-traditionen, att man så att säga inte skall driva med eller parodiera själva Luciatraditionen, och det skulle man göra om man när man är över 50 år klädde ut sig till Lucia, eller om män klär ut sig till Lucia. I själva verket har vi här att göra med två typer av cross-dressing, en över åldersgränser och en över könsgrenser. Eftersom de båda aktualiserar parodin som tolkningsram, menar jag att de bådas "olämplighet" måste förstås i relation till varandra. Den äldre kvinnan är också i många kulturer betraktad som mer "manlig" eller mindre "kvinnlig" – så finns flera antropologiska exempel på hur kvinnor efter menopausen tillerkänns roller som under fertil ålder är reserverade för män (Sokolovsky 1995 efter Eklund 1996). Den gamla kvinnan och mannen förenas av att de inte kan föda barn, och därigenom utmanar båda deras cross-dressings överskridanden av en gemensam gräns. Men här skulle man kunna tänka sig att jungfrun skulle vara en *möjlig* roll, just för att inte heller hon föder barn. Antagligen består dock istället en stor del av jungfruns aura i hennes *potentiella fertilitet*, såsom "jungfru" förekommer som trop (som i "jungfrulig mark" eller "jungfrufärd").

Men Nora säger också något annat, nämligen att "det tillhör unga flickor". Att avvika från den gängse Lucian är att parodiera Lucia, och eftersom Lucia var en jungfru blir den gamla Lucian en avvikelse och en parodi. Men finns det då inga gamla jungfrur? Och varför kan inte iklädandet överskrida den kroppsliga åldern? Varför kan bara unga flickor representera den unga Lucian?¹⁵⁷

¹⁵⁷ En historisk tendens är att kvinnor som uppträder i bondesamhällets rituella rol-

En liknande episod fanns också i PRO-gruppens förflutna. När jag var hemma hos dem vid ett tillfälle så nämnde Unos fru Vera att PRO-kören inte skulle sjunga vid det veckomöte som låg i anslutning till Luciadagen, utan att man skulle ha en "luciatablå" med barn från S:t Persskolan. Något år hade sånggruppen själv gått luciatåg, men det var "tydligen" fel, som hon uttryckte det med en markering av sin egen oförståelse för problemet. Det tycktes råda delade meningar om hur passande eller opassande det var med gamla lucior, men i båda de här fallen hade den åldrade Lucian avskrivits. I vissa sammanhang är det tydligt att åldern är låst, irreversibel och *inte* kan överskridas. Den gamla kroppen parodierar Lucian och Luciagestalten parodierar ålderdomen.

Den komik som uppstår kring den manliga Lucian kastar således ljus över komiken kring den gamla kvinnliga Lucian och vice versa. Men möjligen finns här också skillnader. Den manliga cross-dressingens skapar komik, kanske för att den väcker en serie tolkningsmöjligheter som inte är utan problem: den hotande statusförlusten vid könsöverskridandet, könets teatrala karaktär som visserligen sätter citationstecken kring könsöverskridandet men samtidigt hotar föreställningen om det naturliga könet. Men i talet om den kvinnliga Lucian hade Nora en bekymrad underton som leder tankarna till tragik snarare än komik. Hon ville skydda både Lucian och medlemmarna från skrattet.¹⁵⁸ Varför fick man inte skratta åt den gamla Lucian, åt åldrandet och dess godtycklighet?

ler blir allt yngre. Det gäller t.ex. majsångare, magrevar och majgrevinnor, låtsasbrudpar och även lucior. Kort på lucior från 1800-talet visar ofta medelålders kvinnor (enligt uppgift från Mats Hellspong, mejlkorrespondens 2005-07-20).

¹⁵⁸ Risker och hanterandet av att den gamla kvinnliga kroppen skall framstå som "löjlig" stöter man på då och då, såsom i referat av de diskussioner som fördes kring "Velone" en dokusåpa som sändes på italiensk tv sommaren 2003 om äldre kvinnor som deltar i sång- och skönhetsävtvlingar (Global Act on Aging, elektronisk källa). Serien var en uppföljare till dokusåpan "Veline" som gått på italiensk tv året innan, och som handlade om unga kvinnor men i övrigt samma tema. I kontrast till andra offentliga debatter om dokusåpor fanns här motvilja mot att äldre kvinnor skulle "förnedra" sig som anknöt till deras ålder (Kennedy 2003, elektronisk källa). Kopplingen till en serie om unga kvinnor upprättar just "ålder" som en förståelsehorisont för "Veline". Litteraturvetaren Kahtleen Woodward uttrycker just denna ålders relation till kön träffande genom en anspelning på Virginia Woolf som att den gamla kvinnan speglas i den unga och reflekteras i halvformat (Woodward 1999).

Befinner sig kvinnan i sin åldersmässiga cross-dressing för nära det som iscensätts? Kanske ligger tragiken i det närmast oxymorona faktum att hon iscensätter en arketypisk jungfrulighet, samtidigt som hon i sin åldrade gestalt uppvisar livets förgänglighet (jfr Russo 1999).

Ålder framstod alltså i vissa sammanhang som iscensättbart och överskridbart, i situationer när artister och skådespelare gestaltade sina egna förflutenheter. I andra situationer har åldern behållits som en fast parameter när man gestaltat andra historiska perioder, som uttryck för en åldersmässig solidaritet med gamla i andra tider. När Lucia skulle firas med SPF- och PRO-grupperna uppstod problem: här fanns en risk som måste hanteras, risken att man skulle göra narr av Lucian, och kanske också att Lucian skulle göra narr av hennes framförare. Lucian visar därmed att ålder inte alltid var överskridbart på det sätt som tidigare beskriver, att det fanns absoluta gränser för sådana åldersresor, liksom det i uppförandet av skådespelet om äldreomsorgens historia var tydligt att Uno som man inte överskred könsgränser om det innebar låg status. Pensionärskapets åldersmässiga aspekt kan alltså förstås som ett fält av å ena sidan möjligheter att gestalta egna och andras förflutenheter, att temporärt åsidosätta ålder och peka mot dess godtycklighet, å andra sidan gränser för denna görbarhet som visade på könets komplexa samspel med ålder. Avslutningsvis redogörs för ytterligare ett område där ålder kom att förhandlas, som pekar ut mot den vidare språkliga domän där pensionärskap formades.

Språkliga utb(r)ytningar

Kring de problematiska begreppen "pensionär" och "äldre" användes olika språkliga nyskapelser i de föreningar som jag rörde mig i i Sälgtuna. Dessa var på sätt och vis *utbyten* av vissa ord mot andra, där det nya ordet inte bara fungerade som ersättning, utan också försköt det tidigare ordet till andra grupper. Men man kan också se de språkliga nyordningarna som *utbrytningar*, som försök att ta sig ur kategoriseringar och begrepp som man inte själv har kunnat välja. På så vis kan man också se dessa språkliga projekt som ett vardagspolitiskt iscensättande av ålder, men på en verbal arena snarare än en musikalisk eller teatral.

Det är påtagligt att termen "pensionär" är något som ofta undviks genom omskrivningar. I PRO-sammanhang och i Aktiva Seniorer är det

gängse uttrycket "senior", och detta används i de flesta publika pensionärsevenemang, såsom "Seniormässan" eller "Seniorchansen" och i offentliga utredningar och betänkanden som "Senior 2005". Allt oftare talas det i formella sammanhang om "seniorboende" eller "senioranpassat boende" snarare än om "äldreboende". Ordet har en lite oklar historia som begrepp för äldre eller pensionärer på svensk mark, men kan tänkas ha kommit med engelskan (i USA och numera också på internet heter de flesta pensionärsrelaterade fenomen "senior-").¹⁵⁹ I SPF har man lanserat ordet "veteran", såsom SPF:s medlemstidning *Veteranposten*, och stundtals stöter man på uttryck med mer begränsad spridning som "opal" (från engelskans "Old People Active/Affluent Lifestyle", beroende på vem man talar med).¹⁶⁰

Men också uttryck som "gammal" har omladdats och omvärderats. Medan man i diskussionen om vårdhem och hemvård kring 1950 mest använde ord som "äldring" och "gammal", så stöter man idag oftare på komparativformen "äldre" (jfr Gaunt 1996b). Ibland med en hänvisning till att de enda som kan förtjäna att kallas "gamla" är de som är sjuka och skröpliga. På engelska tenderar man på ett sätt som liknar det svenska tala om "the elderly" snarare än om "the old". "Gammal" har ibland reserveras för sjuka och skröpliga, eller som det ibland också sägs, "äldre äldre" (jfr Jönsson 2001:20).

Sådana här uttryck uppfattas ofta som problematiska eller stigmatiserande. Att överhuvudtaget på grund av sin ålder placeras i en kategori är nog för de flesta som påbörjar pensionärlivet en främmande upplevelse, något som man sällan tidigare i livet konfronteras med som vuxen. Visst förekommer livet igenom att vi placeras i liknande ålderskategorier – man kan vara "i fyrtioårsåldern", "medelålders", "i övre medelåldern",

¹⁵⁹ I slutet av 1990-talet fanns på internet en holländsk hemsida med rubriken *Senior Citizens of the World Unite*, som förutom att exemplifiera det intensionella bruket av ordet "senior" uppvisar intressanta intertextuella band till Marx och arbetarrörelsen (slutordet i *Det kommunistiska manifestet* lyder på engelska "Workers of the world, unite!").

¹⁶⁰ Seniorartisten Berith Bohm talade under vår intervju om "active lifestyle", medan Ragnvi Gylde använder "affluent lifestyle" (Gylde 1989:73). Begreppet är ett i en mängd förkortningar för olika sociala kategorier som företrädesvis kommit från USA till Sverige sedan 1980-talets början, varav några andra exempel är "yuppies" (Young Urban Professionals), "dinks" (Double Income No Kids) och "wasps" (White Anglo-Saxon Protestants).

eller varför inte "runt 35" – men dels konfronteras vi inte med dem så ofta, och kanske framförallt framstår de i många sammanhang som relativt neutrala. Kring "pensionärer" knyts dock beroende på sammanhang en bred uppsättning konnotationer som jag diskuterat tidigare i avhandlingen – uttjänt, överbliven, onyttig, resurskrävande. Leken med orden "senior" i uttrycket "seniorer och senioritor" vid Seniorchansens öppnande kan, förutom att "senior" förstås plötsligt framstår som en beteckning för äldre *män* då "senioritor" placeras vid dess sida, ses som ett sätt att undergräva tyngden i uttrycket.

Kommentarerna om pensionärskapets språkligheter följde mig också under tiden i Sälgtuna. Under Aktiva Seniorers tioårsjubileum kom begreppet "senior" snabbt på tal. Med begreppet fanns en möjlighet att peka ut andra semantiska fält än dem som associerades till "pensionär".

Ur fältdagboken 29 januari 2000:

Vi gick iväg till Mekargården vid tjuugo över – fem i halv, så vi hade inte alltför mycket tid på oss. Så även om vi kanske var lite sent ute kom vi i tid – festen skulle ju börja halv fyra. Utanför Mekargården, inte vid Stålgatan utan vid den väg som går upp mot Skolan, står en marschall eller två och fladdrar i eftermiddagens halvmörker. När vi kommer in möts vi så av "Lill-Carin" som hon kallas, som tillsammans med Tyra var med och startade AS för tio år sedan. Hon välkomnar oss och berättar för oss var vi kan hänga av oss kläderna, och efter en kort stund kommer Tyra från den korridor som går in till höger rakt fram från entrén. Vi står och småpratar med Tyra och Carin, och också Tyras man Lasse kommer förbi och hälsar, och det utspinner sig en lite rolig diskussion om ordet "pensionär". Det börjar med att Tyra säger att jag och Lotta kommer vara garanterat yngst i alla fall, och jag svarar något där jag använder ordet "pensionär". Tyra svarar lite på skoj att de inte använder det ordet utan istället ordet "senior". Carin berättar att hon råkade använda ordet pensionär häromdagen – och Tyra svarar henne. Jag frågar då vad som är skillnaden mellan "pensionär" och "senior", varför det ena är bättre än det andra, och då svarar Tyra att i idrottsföreningarna, där blir man "senior" vid tjuugo – innan dess är man "junior" – vilket gör att i Aktiva Seniorer, här är alla välkomna som är över tjuugo. Nu vet ju både hon och jag och Lotta att så inte är fallet, så vi skratrar en del åt det tillsammans.

Tyras anknytning till sportens terminologi bör förstås dels som en ordagrann hänvisning till ett område där åldersindelningen är formaliserad

och där utträdet ur "karriären" sker betydligt tidigare än i de flesta andra områden, men också som ett aktivt val av just sporten som symbolisk domän (jfr Ronai 2000). Sportpreferensen betonar, liksom ledet *aktiva* i föreningens namn och framlyftandet av aktivitet i föreningspresentationer, att detta är en organisation för sportiga, friska individer. I sportens seniorbegrepp "sänks" medlemmarnas symboliska ålder och för in dem i en ny ålderskohort, 20+. Men med sportanalogin förflyttas också blicken från den ekonomiska status som uttrycket "pensionär" utgår ifrån till fritidssysslor som sport. Samtidigt har man om man ser till ordet "seniors" etymologi bara fortsatt i samma spår som tidigare: från svunna tiders "gamla" eller "åldringar" till "pensionär" och "äldre", och så en latinifiering till senior (som är komparativformen av latinets *senex* som betyder "gammal").

Också språket utgjorde ett område där pensionärskapet både förhandlades och kringskars, förutsättningar som också påverkade det musikaliska förbundet av pensionärskap. Etablerandet av begreppet "senior" var nämligen också en effekt av de mediala och offentliga evenemang som beskrivits i denna studie, i en process där pensionärerna en gång för alla skulle slippa förlegade stereotyper och framstå som en ny aktiv generation.

Gränsen som struktur och möte

Jag har tidigare beskrivit pensionärskapets musik i termer av ett spelrum. Jag menade att det taktiska användandet av tider och platser – såväl konkreta som metaforiska – på flera sätt utgör marginaler. Dessa marginaler beskrev jag i termer av pensionärskapets utopik, dess rum för spel och dess tillkämpade utrymme. Inför avhandlingens avslutande kapitel vill jag visa hur de avgränsade gestaltanden av ålder, kön och generation som jag beskrivit här, kan bryta ner och nyansera spelrummet. I det sista kapitlet kommer jag att hävda att de gränssnitt som diskuterats i detta kapitel är ett sätt – och i det här fallet ett rimligare sätt – att tala om det som annars brukar beskrivas i termer av "identitet". Det pensionärskap som jag inledningsvis beskrev som en kulturell position, kan därmed omformuleras i termer av gränssnitt.

Michel de Certeau påpekar i sin *The Practice of Everyday Life* att all rumslighet är organiserad genom bestämmandet av gränser. I min tolk-

ning innebär detta att rummet är internt organiserat eller strukturerat av dess ändlighet, genom dess avgränsningar. Gränsen avgränsar inte bara rummet mot andra rum utan avgör också dess inre organisation. Men, utvecklar de Certeau detta, gränsen är inte bara en åtskiljare utan också en kontaktyta. Den *förmedlar* mellan rum (Certeau 1988:127), och i berättandet av rummet fungerar detta förmedlande som ett tredje element, som ett ”mellanrum”. Det är i en sådan förståelse av gränser och gränssnitt som nästa kapitel tar sin utgångspunkt. Spelrummet upprättas genom dess gränser, samtidigt som dessa gränser utgör en förmedlande länk.

Pensionärskap är avgränsat i tid och rum: vid vissa tider och platser pågår dess iscensättande, och vid andra tillfällen inte. Ålder, som det framstår i pensionärsföreningarna, är något som ibland iscensätts och uttryckligen framställs som något görbart, ibland överskrids eller omkastas genom iscensättning, men ibland också förstärks genom förtydligandet av överskridandets gräns. I teateruppsättningen om äldrevården är det påtagligt hur ålderdom framställs av de medverkade, som en av flera möjliga åldersroller. Perspektivet är historiskt, men gentemot andras ålderdom och inte gentemot det egna livet. Här är det möjligt att gå in och ut ur åldrar, och röra sig genom tiden. I evenemang som Seniorchansen omkastas biografiska kronologier – här är det inom ramen för det egna levda livet som man går utöver den egna livspositionen och ikläder sig svunna roller och därigenom iscensätter åldrar. I sånggruppernas repertoarer framstår pensionärskap som ett gestaltande av förflutenhet, sentimentalitet och glad samvaro. Här tonar en annan aspekt av det historiska perspektivet fram: musiken som ett viktigt inslag i formandet av en gemensam känslstruktur. Den här känslstrukturen kan å ena sidan avläsas i det minnesperspektiv som genomsyrade repertoaren, men också i det modus som jag i kapitel fyra beskrev som ”glad samvaro”. I kaffevisor hyllas och ritualiseras kaffedrickandet i en form som kan beskrivas som ”kvarlevande” i Raymond Williams bemärkelse, där repertoaren utgör ett uttryck för ett från högkapitalismen kvarlevande föreningsmodus. Ålder framstår i repertoaren till stor del alltså som ett framförande av historia. Ser man till uppträdanden, institutionsmusikens minnesteater och den generationella gemenskap som frammanades i pensionärsmusik, är det rimligt att förstå tillbakablickandet som ett socialt gränssnitt, en form och plats för interaktion. Gränssnittet inne-

bär att vi ser samspelet som samtidigt en formulering av ett särskiljande eller avskiljande, och en mötesplats, en möjlighet till kontakt. Just pensionärskapets grundläggande gränssnitt är ett retrospektivt gränssnitt, som innebär att pensionärer bemöts och själva agerar som minnesmän-niskor. Ibland fungerar gränssnittet, men lika ofta tycks det haverera, genom att gränssnittet inte används i gensvar, såsom till exempel i repetitionerna med SPF-gruppen. I Lucias gestalt uppenbarade sig en gräns för ålderns överskridande. Den gamla kvinnan förlöjligades av att iscensätta jungfrun, och jungfrun förlöjligades av den gamla kvinnan. Den gamla kvinnans åldersmässiga cross-dressing tycktes innebära patetik, mannens könmässiga cross-dressing komik. Men ålder och pensionärskap kringskärs och bestäms också av benämningen. Med begreppen kring pensionärer och gamla kunde man markera inte bara *avstånd* mot de begränsningar och förenklingar, som man såg i uttryck som "pensionär", utan också markera vilka semantiska domäner man ville hämta innebörd från. Pensionärskapets spelrum avgränsas alltså av språkligheter, av framförbarhetens gränser och av ålderns förflutenhets- och minnesperspektiv. Med de Certeau måste vi förstå dessa gränser som delaktiga i pensionärskapets organisation.

Detta kapitel har visat hur pensionärskapets två tydliga aspekter – ålder och generation – ges uttryck i olika sammanhang. I vissa situationer lyfts dessa *som princip* fram för beskådande, men de är verksamma i långt fler. Eftersom jag i mitt intresse för *pensionärskap* fokuserat framskjutandet, elaborerandet och gestaltandet av ålder och generation, kan man säga att pensionärskap är avgränsat till vissa tider och platser. Det går med detta synsätt att "läsa rummet" som en begränsad uppsättning platser och tider där pensionärskap gestaltas som ålder och generation, mot fonden av en oändlig serie platser där ålder och generation är verksamma i socialt samspel.

I avhandlingens avslutande kapitel summeras de bärande analyserna i avhandlingen, som handlar om det grundläggande tillbakablickande som jag beskrivit i termer av ett gränssnitt, den tidsfästa svenskhet som med en analogi till etnicitet kan beskrivas som en kronocitet, och den glada samvaro och den likhetsestetik som förenar pensionärskapet i samtidigt en postmodern identitetspolitik och en modernistisk kritik mot tendenser i det postmoderna samhället. I samtliga dessa utgör musiken en känslolstrukturerande princip.

7. Minnets spelrum

Memory, whether individual or generational, political or public, is always more than only the prison house of the past. (Huyssen 2003:8)

Denna avhandlings syfte är att undersöka hur pensionärskap formas i musik och musicerande. Dess vidare målsättning är att bredda och fördjupa förståelsen av hur musik kan tänkas ingå i och samspela med formandet av sociala kategorier och grupper. Studien har vuxit fram ur viljan att fylla igen kunskapsluckor kring dels ålder och musik ur ett musiketnologiskt perspektiv, dels estetiska aspekter på formandet av ålderdomen och sociala kategorier generellt. I detta avslutande kapitel vill jag ge en samlad beskrivning av detta formande. Jag skall också återkomma till den vidare ambition som formulerades i inledningen, nämligen hur dessa kunskaper kan bidra till förståelsen av musik och formandet av sociala kategorier och grupper mer generellt.

Kapitlet sammanfattar och utvecklar de diskussioner i studien som framstår som mest centrala och angelägna i relation till syftet och avhandlingens vidare målsättning. Först diskuteras gestaltandet av ett berättelsemässigt *tidrum* i musik och scenframträdanden, vad jag kallar folkhemmets kronotop. Detta tidrum kan både i klang och retorisk inramning gestalta centrala värderingar kring likhet, framåtanda, utopism, vilket också riktar en tydlig politisk udd mot den samtid som detta folkhemsgestaltande utspelar sig mot. Särprägel framstår som centralt – en specifik musik får gestalta en specifik grupp med ett specifikt ursprung. Detta tidrum bör förstås som ett pensionärskapets symboliska centrum. Med dessa tydliga tidsliga, rumsliga och estetiska gränser framstår här pensionärskap som en variant på etnicitet, en kronocitet. Därpå diskuteras formandet av pensionärskap som social *rörelse*. Särskilt framhålls

dess kognitiva praxis, där de två modi nostalgi och glad samvaro – sedda genom den musikaliska repertoaren – betraktas som centrala inslag. Likhetestetiken, det ideal om likhet som sånggrupperna förkroppsligade, tolkas som en kvarlevande modern känslstruktur som fann motsvarigheter i allt från kaffevisor till föreningsformer och föreningsvana. Sist diskuteras det retrospektiva *gränssnitt* som tycks utgöra en förutsättning för pensionärskap i samtliga fält som diskuterats här. Gränssnittet både möjliggör och sätter gränser för kommunikation, vilket återknyter till tanken på spelrummet som ett villkorat utrymme och en intagen marginal med anspråk på centrum. Det innebär också ett sätt att förstå identitet i termer av begränsningar och möjligheter, ett identitetsbegrepp som isåfall närmast är att beteckna som en genre (en möjliggörande och begränsande uppsättning regler, där improvisation och konstfärdighet är centrala). Det retrospektiva gränssnittet pekar mot att pensionärskap bör förstås som ett minnets spelrum. I ett slutord diskuteras poänger i att just intressera sig för musik, gränssnitt och spelrum.

Ett tidrum

I inledningen påpekades att funktionsharmoniken är så central i västerländsk musik att det skulle kunna bli intetsägande att gång på gång notera att musiken uppvisar funktionsharmoniska drag. Men mot fonden av all annan musik som vi möter idag framstår funktionsharmoniken som ett särpräglade drag. Medan snart sagt all populärmusik gick att läsa funktionsharmoniskt för bara femtio år sedan så kan den idag bara beskriva en del av utbudet. På samma sätt är det också med andra av de musikaliska parametrar som beskrivits i den här studien. De nästan uteslutande svenska texterna och dessas motivval (de paradigmatiske svenska platserna, glädjeimperativet och melankolin), den rena, klara och förutom vibraton ofärgade röstbehandlingen, instrumentarier – alla dessa parametrar utgör särpräglade element i musiken som beskrivits i relation till dess samtid. Man kan med fog hävda att pensionärskap har ett *sound* i Brolinson och Larsens bemärkelse: det skulle vara möjligt att höra ett kort utsnitt av en låt och identifiera om det är pensionärskapets musik eller inte (Brolinson & Larsen 1981:181). Uppkomsten av själva särprägel kan också placeras historiskt: det är i och med framväxten av rocken från 1950-talets mitt och framåt som denna slags musik kommer

att framstå som alltmer särpräglad, och i mötet med rocken kommer också många olika genrer och stilar som tidigare framstått som sinsemellan olika att alltmer utgöra en Sverige-före-rocken-musik. Det är på det sättet dunka-dunka, som en onomatopoetisk beskrivning av centrala inslag i rockmusiken, framställer en gräns som inte bara homogeniserar rocken, utan också all den musik som tillskrivs Sverige före rocken (Hyltén-Cavallius 2000, Lundberg, Malm & Ronström 2000:221f). Rocken, och den musik som nu anses dominera etern, blir också en representant för det främmande, vilket på ett analogt vis gör pensionärskapets musik mer svensk. Musiken, och som jag visat lokalisering av platser och skapandet av narrativa framställningar i olika framträdanden och evenemang, etablerar ett specifikt tidrum.

Den ryske litteraturteoretikern Michail Bachtin menar att varje litterär genre kännetecknas av ett specifikt tidrum, vad han med ett begrepp hämtat från naturvetenskaperna kallar *kronotop*. Kronotopen är en innehållslig kategori som är specifik för olika litterära genrer – genren *bestäms* egentligen av just kronotopen (Bachtin 1991:14). Ett exempel på en kronotop är "äventyrstiden" i den grekiska romanen, ett annat är "landsvägen" i folksagorna. Genom att kronotopen bestämmer genren, så bestämmer den också bilden av människan i litteraturen. Den folkhemskronotop som framställdes i så många av de sammanhang som beskrivits här, från institutionernas minnesarbete till Svenska Favoriter och evenemang i Vita Bergsparken, präglades av homogenitet, solidaritet och glad samvaro. Folkhemskronotopen ges både ett tidsligt (före rocken, före 1960-talet) och platsligt (Sverige) innehåll. Kronotopen, som pekar mot en narrativ genre, påminner också om att vi här har att göra med specifika framställningar av det förflutna snarare än återspeglings och att, som Hayden White menar, alla sådana framställningar utgår ifrån och uttrycker moraliska perspektiv (White 1981). Folkhemskronotopen visar inte bara ett Sverige såsom det uppfattades eller såsom det borde ha varit, utan också ett Sverige såsom det borde ha *blivit*. I folkhemskronotopen byggs en reflexiv utopism som jag kallat framtidsnostalgi, ett tillbakablickande mot svunna utopier som hämtar styrka ur detta dubbla tidsliga perspektiv. I detta förenas pensionärskap med andra identitetssträvanden och estetiska processer som pågår i vår samtid.¹⁶¹

¹⁶¹ Ett annat sådant sammanhang som jag själv har viss erfarenhet är ett löst trans-

Några röster i avhandlingen har hävdad att äldre människors musik saknar representation i medierna. En möjlig taktik är då att etablera alternativa medier, såsom grundaren av Svenska Favoriter gjorde. En annan är att etablera talangtävlingar och distribuera dessa i tv. En tredje är att resa runt och spela skivor eller uppträda för den publik som kan nås genom servicehus och äldreboenden. Men den upplevda mediala marginaliseringen utgår också ifrån att det finns ett tydligt medialt centrum. För den som inte upplever Sverige-före-rocken-musik som sitt musikaliska hemvist kan nog en sådan föreställning framstå som märklig. För flera av dem som på olika sätt satt sig före att sprida musik åt gamla eller pensionärer är dock upplevelsen av medial marginalisering ytterst påtaglig, och kanske också för de grupper de vänder sig till. Ur denna marginala position ställs krav på tillträde i media. Den svenska musik som sprids i dessa andra former har en gång i tiden utgjort den mest spelade mainstream som man kan föreställa sig, och nu spelas den aldrig i radio, hävdas det. Denna marginala position hävdas och intas, som för att hävda att det är detta som är folkets musik. I marginalen framställs så en svunnen tid, en plats vid sidan om etern, som framställs som det riktiga Sverige, det som folk egentligen lyssnar till och ser som sin musik.

Andelen medlemmar med utländsk bakgrund i de pensionärsorganisationer jag kommit i kontakt med var liten, i Stockholm såväl som i Sälgtuna, och detta mönster bekräftas delvis också av statistiken – endast fem procent av dem som är medlemmar i pensionärsföreningarna är naturaliserade invandrare och noll procent har utländskt medborgarskap, medan dessa grupper utgör sju respektive fyra procent av hela gruppen pensionärer (*Föreningslivet i Sverige* 2003:231). I den musik som analyserats i denna avhandling finns ingen eller liten plats för annan musik än den som stöder bilden av det homogena folkhemssverige. Pensionärskapets generationella gemenskap är inte bara tidsligt utan också rumsligt välvägränsad, och själva avgränsbarheten är också en grundprincip i de förekommande exotismerna. Den exotiska musik som iscensätter bland annat söderhavsmiljöer och zigenarläger bygger på klangliga

nationellt nätverk kring instrumentet theremin, som framförallt länkas till 1950-talets framtidsvisioner. Mer välkänt är kanske 1990-talets stora intresse för folkhemsdesign, nationellt distribuerat i dåtida program som "K-märkt". Också här anspelades ofta på just framåtblickandet och framstegstanken i de gamla miljöerna.

nyckelsymboler som är lätta att känna igen. Det råder inte heller någon större meningsskiljaktighet mellan organisationernas och institutionernas formande av pensionärskap – också institutionernas minnesböcker, minnesmusik och minnesmiljöer bygger på idén om ett homogent svenskt och folkhemskt förflutet. Den starka betoningen av gemenskap i de föreningar jag följde hade ett utanför, ett oftast helt okommenterat och osynligt utrymme som inte hade någon plats i föreningarna.¹⁶²

Det förflutenhetsrum som byggdes runt pensionärskapet etablerade också dagens samhälle som musikaliskt men också moraliskt motsatt detta förflutna. På så vis kan man säga att den homogena svenskheten inte bara rotades i en specifik återberättad förflutenhet, folkhemskronotopen, utan att den specifika förflutenheten också etnifierades. Med det avses att förflutenheten inte bara blir grunden för en rumsligt och etniskt avgränsad svenskhet, utan också för en tidlig motsvarighet till etnicitet, vad vi kan kalla en *kronocitet*. En sådan kronocitet kan förstås i ljuset av den allokronism, det "annantidsliggörande", som antropologen Johannes Fabian menar kännetecknar det antropologiska skrivandet av den Andre (Fabian 1983). Fabian hävdar att den Andre i detta skrivande alltid förnekas likvärdighet med den skrivande, genom att förnekas samtidslighet. Från det etnografiska presens, som förstelnar den Andre i ett evigt nu, till beskrivningar av samhällen i termer av tidigare stadier på en gemensam evolutionär stege, och vidare till de teoretiska modeller som förutsätter stabilitet och måste förklara förändring, skapas den Andre i en annan tid, oöverbryggbar och översättbar till etnografens. Så kan man också se pensionärskapets kronocitet, som en i detta fall både internt skapad och utifrån tillskriven historisk annorlundahet.

Pensionärskapets svenska kronocitet kommer dels att osynliggöra sånt

¹⁶² Den starka svenska inramningen av evenemang, musikproduktioner och föreningsammanshang är mångbottnad. Ulrika Sutorius beskriver hur svenska pensionärspartier under 1990-talet drev en invandringskritisk linje där invandrarna målades upp som en ekonomiskt och kulturellt kostsam grupp (Sutorius 1998: 32). Den konkurrenssituation som förmedlades tog alltså som utgångspunkt att pensionärerna inte var invandrare. Sedd i det ljuset medför den svenskhet som odlas i pensionärsföreningarna alltså potentiellt allvarigare risker än att vissa inte välkomnas eller ges representation i olika pensionärssammanshang, nämligen att ett politiskt särhållande av pensionärer och invandrare ytterligare förstärks med symboliska resurser.

som skapar heterogenitet, dels att hamna i konflikt med sånt som ger uttryck åt ordningar i dagens samhälle som skiljer sig från ett utopiskt förflutet. Musikaliskt handlar detta om svensk sång, text med svenska motiv, ackompanjerad av – visserligen ofta med transnationella rotverk – populärmusik i en svensk tappning. Musik ur det förflutna som hade kunnat skada homogeniteten – folkrörelsernas musik, folkmusik och jazz framförallt – hör till ovanligheterna. När Gnesta-Kalle i slutet av 1960-talet enligt tidningsartikeln får i uppdrag att rädda den ”svenska musiken” så kan man förstå det som ett uttryck för att en spridd uppfattning om svensk musik som just ”svensk” börjat upplevas som hotad av ”icke-svensk” musik (se ovan s. 93–94).

Det kanske intressantaste i ljuset av pensionärskapets kronocitet är att pensionärskapets musikaliska och sociala gräns i skiftande sammanhang ”drar med sig” andra gränser. Det är inte bara frågan om en generationell gräns mellan den dåtida schlagern och rocken, utan också en åldersmässig gräns mellan ung och gammal, mellan svensk och internationell och mellan folkhemsskollektivitet och postmodern individualism. Det Sverige-före-rocken som musikaliskt målades upp i pensionärskapets olika fält kan ses som en symbolisk kompression av en moraliskt laddad berättelse om mer omfattande historiska förändringar. En berättelse som skildrar förändringar i akustiska landskap, och därigenom också förändrade värderingar, föreställningar och gemenskaper. Det är ur detta perspektiv som folkhemmets kronotop kunde framstå som en praktiserad marginalitet, med Louis Marins ord en utopik som framstod som det egentliga Sverige efter att visionen om folkhemmet hade gått förlorad. Ett Sverige såsom det *borde* ha blivit och inte dagens samhälle, alltså en moraliskt laddad framtidsnostalgi. Och, som sagt, en framtidsnostalgi som förenar minnesbyggande initiativ i såväl organisationer som vårdmiljöer.

Jag menade också att pensionärsorganisationernas användande av den svenska visskatten med de Certeau gick att se som ett taktiskt utnyttjande av en befintlig strategi. Visskatten var liksom föreningsformerna något som medlemmarna kunde förväntas ha erfarenhet av, som en gemensam resurs som inte skapats för dessa sammanhang men som nu gick att använda i etablerandet av en specifik gemenskap. Den gemensamma musikaliska repertoaren möjliggjorde framställandet av samhörighet. I en sådan samhörighet underförstods därmed delandet av ett gemensamt men också ett, både i tiden och rummet, uteslutande förflutet.

I inledningen beskrevs pensionärerna som förpassade till en medieskugga. De syns lite i media, och när de syns är det mörka skildringar som dominerar. Vad som nu kan adderas till denna beskrivning är att denna skugga i sig inte är homogen. Snarare utgörs den av en mängd schatteringar, i vissa områden är skuggorna ljusa och skingras ibland av det starka solljuset, medan andra områden är skuggor i skuggan, skymda platser i en redan dunkel omgivning.

Det är lockande att tänka kring denna pensionärskapets svenskhet som en från moderniteten kvardröjande idé om kulturellt homogena nationella gemenskaper, som fortsätter att förvaltas och omsätts i pensionärsföreningar och vårdinstitutioners hanterande av pensionärer som kategori. Den självklara svenskhet som framträder i repertoarer, i talet om de örhängen som "alla" känner till, förefaller ofta oreflekterad och oproblematiserad. Det gemensamma förflutenhetsrum som byggdes på de olika arenor som beskrivits i studien vilar på två grundantaganden, dels idén om *homogenitet* – att det förflutna och dess sånger är jämnt distribuerat internt, och idén om *exklusivitet* – att det tillhör endast dem som har samma geografiska och historiska ursprung (jfr Hyltén-Cavallius 2005:209–210).

Pensionärskap formas musikaliskt i ett specifikt tidrum, en folkhems-kronotop, och det tillbakablickande perspektivet med dess tydliga rumsliga, tidsliga och estetiska gränser framställer pensionärskap som en gemenskap med inte bara rumsliga gränser utan också tydliga tidsliga, vad som i analogi med etnicitet kan beskrivas som en kronocitet. En sådan kronocitet förstås som att det delade förflutna förutsätts vara både homogent, alltså jämnt fördelat internt, och exklusivt, alltså delat av enbart dem med samma bakgrund.

En rörelse

I musicerande gestaltade pensionärsföreningarna två grundläggande aspekter i pensionärskap: dels åldersbaserad solidaritet, dels generationell gemenskap. Den åldersbaserade solidariteten utgör pensionärskapets synkrona dimension och innebär att man är solidarisk mot och arbetar för andra i samma åldrar, vilket också innebär att föreningarna är verksamma i en rad politiska "äldreområden", såsom vård, omsorg och pensionsfrågor. Generationell gemenskap utgör pensionärskapets diakrona dimension och innebär formande av ett gemensamt generationellt

förflutet, ett förflutet som också kan användas som gemenskapsgrund i drivandet av äldrepolitik. I sånggruppernas repertoarer kan man skönja dessa två dimensioner i form av å ena sidan den musik som kan sammanfattas med *gemenskap*, munter musik som handlar om att hjälpas åt, vara vänner och hålla humöret uppe, å andra sidan *nostalgi*, antingen i form av minnesmusik bestående av gamla örhängen och schlagers, eller minnandemusik, som sätter minnandet i fokus i form av sentimentala schlagers med tillbakablickande motiv (jfr Strand 2003). I framträdanden och möten motsvaras dessa repertoarer av två grundläggande modi, nämligen *glad samvaro* och *nostalgi*.

Musiken i föreningarna har jag tolkat som formande en pensionärskapets *känslostruktur* eller som känslostrukturerande, med vilket jag förstår en väv av känslor, en väv som också kan skapa logiker och förklara världen (Williams 1980:110). Nostalgi och glad samvaro är delar i denna känslostruktur. I linje med Andrew Jamison och Ron Eyerman är en sådan känslostruktur ett nödvändigt inslag i den sociala rörelsens kognitiva praxis, alltså rörelsens kosmologiska, teknologiska och organisatoriska dimensioner (Eyerman & Jamison 1998:16off). I förlängningen kan man föreställa sig att pensionärskap som position också inbegriper något som liknar en kognitiv praxis, som lever i göranden, kännanden, värderingar och känslor.

Det kanske tydligaste uttrycket för den organisatoriska dimensionen i pensionärskapets kognitiva praxis var den *likhetestetik* som präglade sånggrupperna. Genom den unisona sången kunde de dels förkroppsliga idén om många medlemmar men en röst, att alla är lika varandra och ingår i en helhet (jfr Bohman 1985:188–189). Men genom den varierande kvalitén i rösterna kunde de också förkroppsliga likhetens andra sida, att vi är inte bättre än ni, här finns ingen hög och ingen låg, alla får vara med på samma villkor. Med denna hållning förenades pensionärsföreningarnas sånggrupper med en anti-elitism som präglat många sociala rörelsers musicerande.

I denna studie har framförallt institutionerna och deras musik beskrivits som heterotopa – platser (i vid bemärkelse) som misstänkliggör, neutraliserar och inverterar de relationer till andra platser som de samtidigt iscensätter (Foucault 1986:24). Heterotopierna hanterar samhällsliga kriser och avvikelser – i det här fallet åldrande, mental och fysisk skröplighet. Men det har under resans gång också framkommit att det

finns flera överensstämmelser mellan institutioner, artister och organisationer i deras syn på vad som är pensionärsmissigt och i det retrospektiva gränssnitt som anläggs i mötet med pensionärer. Frågan är då om inte också andra delar av det spelrum som beskrivits här kan förstås med hjälp av heterotopibegreppet.

En tolkning av pensionärsorganisationernas former och rutiner som föreslogs var att se dem som kvardröjande från högkapitalismen, uttryck från en epok då kaffevisor sjöngs vid föreningsmöten, då många hade en god kunskap i mötesformalia, och då gemenskap och enighet var ledord i offentlig retorik. Det vore inte alltför djärvt att se detta som en heterotopi: i pensionärsorganisationerna odlades en mötes- och umgängesform som samtidigt blev allt ovanligare i övriga samhället, och där spelades och sjöngs musik som allt färre runtomkring rimligen kände till, med texter som beskrev paradigmatiska platser som alltmer sällan besjungs i populärmusiken (den röda stugan, dansbanan). I synnerhet i en tid när pensionärsorganisationerna tillhörde de få föreningar som ökade sina medlemsantal kan man nog se dem som just en sådan "annan plats" som Michel Foucault åsyftade med sitt begrepp (*Föreningslivet i Sverige* 2003:224).

Men inte bara föreningarna och de högst konkreta uttryck dessa tog sig i mötesformer, sång och dans, kan förstås som heterotopa. Också de föreställningsvärldar som byggdes och upprätthölls i och kring musiken kan omfattas med detta begrepp. De glada utropen när "Röda stugan" påannonserades på Uvens fritidscenter. Grangärde, Luossa och Finnskogen i Dan Andersson-programmet som SPF-gruppen framförde. Beredskapsårens turnerande i Finland, eller det svunna nöjeslivet i Stockholm, såsom detta beskrevs i Seniorchansen. Dessa platser får sin mytiska kraft *just* genom att de ur nuets synvinkel framträder som radikalt "andra". Är de att förstå som det postmoderna samhällets ultimata heterotopier, nämligen platser som förtätar *modernitet*?¹⁶³ Platser som förmår konkretisera modernismens grundläggande spänningar mellan å ena sidan längtan tillbaka till det trygga och å andra sidan framtidstron och utvecklingstanken (Berman 1985). Om det postmoderna samhället kan beskrivas som ett kalejdoskopiskt gyttur utan något fast och hållbart centrum,

¹⁶³ I en sådan riktning resonerar Owe Ronström (1997:84) om pensionärers dansande som ett symboliskt gestaltande av det moderna projektet.

så kanske det är detta samhälles antites som erbjuds i heterotopin – en föreställningsvärld som bygger på grundläggande dualiteter såsom dem mellan land och stad eller hemtamt och exotiskt, och på självklara gemensamma erfarenheter (Bauman 1995).

Betraktad som det postmoderna samhällets moderna heterotopi blir det också möjligt att förstå den normala ålderdom som producerades i föreningarna. I kapitel fem blev det tydligt hur avvikelser till en fungerande, frisk kropp i föreningen Aktiva Seniorer kommenterades i positiva ordalag. De äldre medlemmarna kunde kommenteras som goda åldringar genom att de trots hög ålder eller fysiska funktionshinder uppvisade ett ungdomligt intellekt eller att de överhuvudtaget höll sig aktiva. Det positiva åldrandet var liksom i andra sammanhang länkat till aktivitet. En möjlig tolkning av detta var att betrakta det som ett uttryck för den *aktivitetsetik*, som kringgärdar den anomali som arbetsfria vuxna utgör. Men betraktad som en modern heterotopi, med den musikaliska blicken ständigt riktad bakåt mot folkhemmet, är det också möjligt att se den aktiva, friska, kroppen som också den ett synnerligen modernt projekt (jfr Ronström 1997). ”Hel och ren” och ”en sund själ i en sund kropp” var ledord i formandet av modernitetens goda samhällsmedborgare. Med den fårade huden, sköra ben eller svajigt minne utmanar och hotar den åldrade kroppen detta projekt. Att aktivitet, ungdomlighet, och pigghet blir viktiga i pensionärskapet kan därigenom också ses som en effekt av att detta spelrum är strukturerat av modernitetens hyllande av den sunda och hela kroppen. Detta sammanfaller också med iakttagelsen att det muntliga skildrandet av gamla kroppar tenderar att fokusera på kropparnas öppenhet mot världen, deras fåror och utskjutningar (Hyltén-Cavallius, C. 1998:82 efter Bachtin 1986). Den gamla kroppen i berättandet är med Michail Bachtins ord en ”grotesk kropp”, som hamnar i kontrast mot en normerande slutet ”klassisk kropp”.

Om *en* tydlig gräns i detta spelrum gick vid de åldrade kropparna, att dessa såsom antropologen Haim Hazan påpekat om livet på ett ålderdomshem fick utgöra ett slags åldersmässig buffertzonen mot förfall och död för de yngre medlemmarna, så gick en *annan* gräns vid de överträdelser och förhandlanden av ålder som pågick i olika musikaliska och teatrala uppvisningar (Hazan 1994:37–38). Vem som kunde iscensätta vårdtagare och vårdpersonal i 1970-talets paradisiska äldreomsorg, och vem som kunde iscensätta en jungfrulig Luciagestalt tycktes handla

mycket om framförarens kön. Att det var möjligt att i vissa situationer ikläda sig en svunnen ålder och framföra sig själv som ungdomlig, innebar inte att ålder alltid var flyktigt, godtyckligt eller ens förhandlingsbart. Mannens könsbyte iscensattes när det innebar bibehållen eller förhöjd social status. Att den åldrade kvinnan skulle kunna framföra den vanliga unga Lucian visade sig i flera fall problematiskt. Hotet här, liksom i vissa andra sammanhang där den åldrade kroppen skall framträda på sätt som förknippas med unga kroppar, var löjet eller komiken. Ålderdomen skall helst pareras av *ungdomlighet*, såsom i den föreskrivna aktiviteten, men inte eftersträva att likna *ungdom*. Så länge farfar enligt den gamla schlagern dansar gammalvals "som om han var blott tjuogoett" är allt gott. Problemet är när farfar, men kanske i synnerhet farmor, *försöker* dansa som om han eller hon *var* tjuogoett.

I kapitel två och tre beskrevs hur musik och dans i pensionärsmedier och pensionärsarenor, men också i institutionsmiljöer ofta nyttorelaterades. Istället för att bara vara kul eller bra i största allmänhet förmedlades en medel-måltanke – att musik är bra om den väcker minnen, eller att dans är bra om den får äldre människor att komma ut och träffas eller om de förbättrar eller upprätthåller motoriken. En parallell drog till hur det svenska musikundret beskrivits som ett resultat av den kommunala musikskolan, och att denna nu så att säga visat sig lönsam och produktiv. Flera olika debattområden förenas alltså av ett synsätt där musik och dans ses som positiva så länge de genererar resultat. I den kommersiella pensionärsmusiken och i föreningar kan nyttorelaterandet förstas tillsammans med aktivitetsetiken – om aktivitetsetiken ställer vuxna människors fritid under samma nyttighetskrav som tidigare arbetsetiken, så utgör de medicinska och terapeutiska idéerna kring musik och dans en möjlighet till att just rättfärdiga lustfyllda aktiviteter. Institutionsmusiken är också underställd krav på kostnadseffektivitet, krav som inte minst var ihärdiga under 1990-talets privatiserings- och effektiviseringsvåg inom den offentliga sektorn. Om musik och dans kostar, måste det gå att påvisa att de främjar patienters välmående, lindrar lidande eller stödjer tillfrisknande. Olika nyttokrav leder med andra ord till att pensionärskapets musik i skilda fält kommer att instrumentaliseras på ett likartat sätt. Och häri är det tydligt att ett och samma spelrum, pensionärskap, formas på ungefär samma sätt i olika fält genom att effekten av fältens olika strukturella sammanhang blir i stort sett den samma.

Ett gränssnitt

I denna studie har det musikaliska forandet av pensionärskap diskuterats utifrån tre olika fält, sammanhang som karakteriseras av en viss uppsättning positioner och relationer mellan dessa. Först undersöktes hur pensioneringsindustrins fält organiseras med fokus på platsskapande och svenskhet, därpå visades hur ett slutet historiskt rum skapas åt och ibland av gamla i institutionsmusik. De tre analytiska temata minne, plats och generation/ålder, elaborerades sedan i mötet med musik och framträdanden i föreningarnas fält. Den sammantagna bilden från de olika fälten ger vid handen att musikaliskt pensionärskap, betraktat som ett spelrum som tar plats i en mängd olika fält, framförallt är ett *minnets* spelrum. Med det menar jag att minne fungerar som ett förenande villkor och perspektiv i alla fält. Oavsett om de konkreta situationerna handlar om föreningsaktivitet, demensvård, kommersiell underhållning eller politisk samling, så är retrospektionen en grundförutsättning. Kanske tydligast framstår detta i de *minnesteatrar* där institutionsmusiken utgjorde en aktiv kuliss (Yates 1966). Här utgjorde musiken en aktiv ljudkuliss som frammanade minnande som ett förhållningssätt. Därmed pekade den också mot minnesteaterns framförandemässiga dimension, att den iscensätter vissa minnen och möjliggör vissa former för minnande, med riktning mot ett konfliktfritt och homogent förflutet. Minnesteatern, som en retorisk praktik som söker övertyga institutionens subjekt om en version av det förflutna, är ett tydligt exempel på vad ett minnets spelrum kan innebära.

Avhandlingen tog som utgångspunkt att pensionärskap som position kan studeras i en mängd fält definierade genom typen av interaktion och tillgängliga roller, vart och ett lokaliserbart till specifika arenor. I studien har positionen beskrivits i termer av ett *spelrum*, med inspiration från Louis Marins begrepp utopik. Ett spelrum etableras i intagandet av marginala utrymmen och utövandet av dessa som ett utopiskt rum. Konkret har detta handlat om äldrevårdens och omsorgens rum, som intas och omformas i möten mellan enskilda aktörer, organisationer, vård- och omsorgstagare och personal. Men också alternativa media kan förstås som ett slags marginala utrymmen, utanför etern. Sådana praktiserade utrymmen, som skapar ett rum för pensionärskap i institutioners plats har jag med de Certeau velat förstå som taktiskt handlande (Certeau



Nr 9: Äldre människor ska ha rätt att hålla sina minnen levande.

Kan det vara en äldre människas rättighet att få lyssna på den musik man tycker om?
Vi som arbetar med äldre tycker det. Med en ny inriktning på äldreomsorgen kan människor hålla sina intressen vid liv, prata om sin historia och göra det som är viktigt för just dem. Vi har formulerat tio vardagliga rättigheter som höjer livskvaliteten för äldre. Du hittar dem på www.tyckill.org

Kommunal.
SVENSKA KOMMUNALARBEJTAREFÖRBUNDET ÄR 600 000 MEDLEMMAR SOM ARBEJ TAR INOM VÄRD, OMBORD, TEKNIK OCH SERVICE.

En cello i spelrummets hörn, fackförbundet Kommunals kampanj "Tio rättigheter för äldre" våren 2000, ur DN 2000-05-20.

1988:34f). I detta begrepp underförstås alltid ett ömsesidigt beroende mellan strategin, definierad genom närvaron av makt, och taktiken, dess opportuna användande och omformande. Just så har jag förstått samspellet mellan institutionernas strategiska platser och artisters och föreningars taktiska utövande. Här har dock understrukits att musiken i dessa sammanhang aldrig kan låsas till taktik *eller* strategi: samma musik kan ur ett perspektiv utgöra ett taktiskt omskapande av platsen, för en stund ersätta institutionsakustikens plats och producera ett annat klingande rum, och utgöra ett verktyg i en process där institutionens subjekt innesluts i ett avgränsat och sorterat klangligt förflutet.

Ett sätt att förstå detta insisterande på minne i så pass skilda miljöer har begreppet gränssnitt utgjort. I kapitel sex hävdades att pensionärskap innebär ett specifikt gränssnitt i social interaktion, där gränssnitt inbegriper platsen och formen för samspel. Dominerande är det *retrospektiva gränssnitt* som innebär att pensionärer och gamla bemöts som minnesmänniskor men också tar det utrymme och i föreningssammanhang också formerar sig utifrån ett minnesperspektiv. Om spelrummet

kan preciseras som ett minnets spelrum, så kan gränssnittet preciseras som retrospektivt.

Ett gränssnitt måste förstås som dubbelriktat, något som inte bara begränsar eller tyglar den ene för den andres skull, utan som ett *interface* (som är den engelska termen) – något som kommer att peka åt båda håll i ett socialt samspel. Därför kan det inte heller ses som något enbart begränsande utan också som ett möjliggörande; gränssnittet, liksom en genre, ger möjligheter och förutsättningar samtidigt som det begränsar. Och det är just så som kollektivt musikaliskt minne tycks fungera på de arenor som beskrivits i den här studien. Å ena sidan förekommer minne som en form för bemötande av äldre människor, där det retrospektiva gränssnittet kan bli nog så begränsande. Samtidigt används dessa minnesramar för att etablera andra perspektiv. Å andra sidan förekommer också minne som en grund för gemenskap och en position i en medial marginal, en pensionärskapets egen plats i tid och rum. Och denna minnesbaserade generations- och åldersgemenskap skapar åter nya utanförskap i dess insisterande på en kronotopisk folkhemssvenskhet. Som Andreas Huyssen påpekat, ”minne, vare sig det är individuellt eller generationellt, privat eller offentligt, är alltid mer än bara det förflutnas fångelse” (Huyssen 2003:8). Detta ”mer”, vill jag tolka som att minne aldrig bara kommer att påföras oss, utan att vi också kommer att använda det och utnyttja det, att minne aldrig bara kommer att vara erfarenheter eller stora berättelser, utan alltid både och. Att, som visats i den här studien, det generationella normalminnet i musik tycks existera genom dess samspel med det vi uppfattar som våra unika individuella erfarenheter.

Det musikaliska pensionärskapets förutsättning i ett retrospektivt gränssnitt väcker frågan om ett sådant pensionärskap är att förstå som en *identitet*, och vad vi isåfall måste kräva av ett identitetsbegrepp. Det kan inte handla om en identitet i bemärkelse av solid, homogen och monolitisk entitet – hela denna studie har undersökt arenor på olika fält som förenas av att det är musicerande för och av pensionärer som pågår där. Arenorna är, i vissa fall mer och i andra fall mindre påtagligt, gränssituationer. Pensionärskap framstår som något situationellt både i tid och rum, och ojämnt fördelat. Det retrospektiva gränssnittet tycks vara en viktig komponent i det musikaliska pensionärskapet, och antagligen finns där också andra gränssnitt för pensionärskap (hälsa och aktivitet tillsammans skulle kunna utgöra ett sådant, såsom diskuterats i denna

studie). I linje med antropologen Fredrik Barths formulering av etnicitet kan vi förstå identitet som ett gränsfenomen, något som i specifika situationer uppstår i relation till *andra*, såsom i möten, konflikter eller konkurrenssituationer (Barth 1996). Barth menar att etnicitet i polyetniska system (eller i detta resonemang identitet i ett sammanhang av många identiteter) kommer att utformas på likartade sätt hos olika etniska grupper, att man för att hävda sin kulturella skillnad måste uttrycka sig med likartade medel (ibid:320). När identitet, etnisk eller inte, uppfattas på detta sätt – som ett gemensamt regelsystem med vissa nödvändiga inslag – är det inte långt till tanken att identitet *utgör* en genre. Är det inte också det som kommer till uttryck i vår tids formuleringar av identitet i termer av berättelse, gestaltning eller iscensättning? Charles Taylor förstår i linje med Michail Bachtin identitet som i grunden dialogisk – förutsättningen för att vi ska uppleva oss själva som speciella är att andra kan erbjuda oss en normalitet att avvika ifrån, och att det finns förebilder och ramar för vari en unicitet kan bestå (Taylor 1992). Eller annorlunda uttryckt, den unika identiteten är en kollektiv skapelse. Med sådana anti-essentialistiska och dialogiska identitetsbegrepp kan identitet mycket väl förstås som gränstillstånd eller situationer av utbyte. Identitet i den här bemärkelsen är alltså med andra ord i hög grad möjlig att förstå i termer av gränssnitt. Därmed kan den inledande formuleringen av pensionärskap som position utökas: givet en förståelse av identitet som förutsätter interaktion och gränssnitt kan pensionärskap också förstås som en identitet. I avhandlingen har jag sökt visa hur pensionärskap formas i musikaliskt samspel och utbyte, med regler som begränsar och möjliggör.

Slutord: Musik och spelrum

Finns det någon poäng med att närma sig just musicerande för att förstå formanget av kulturella positioner såsom det pensionärskap som beskrivits här? Ofta tycks samhällsforskare närma sig frågor om positioner och kategorisering genom att granska lagstiftning och regelverk, byråkrati-ers och myndigheters agerande, och ibland kanske litterära källor. Vad kan man då vinna med att intressera sig för musik? Till att börja med är musik en sällsamt stark drivkraft i sociala rörelser, en motor i formanget av gemenskapers historia, och ingår i formanget av sådant som här kallas känslöstruktur, delade perspektiv på den värld vi lever och agerar i.

Att undersöka musiken i forlandet av positioner, kategorier eller grupper, är att intressera sig för vilka perspektiv som formar människors gemensamma referensramar. Musik är också nära länkat till känslolägen, stämningar och förhållningsätt. Med andra ord, om vi är intresserade av kvalitéter, av känslans plats i forlandet av positioner, tycks det som om musik skulle vara en framkomlig väg. Musik utgör för många gemenskap ett symboliskt centrum, och sådana centra tillskrivs alltid en mångfald innebörder. Därför kan de också vara särdeles lämpliga att närma sig för att fånga bredden av möjliga perspektiv inom en given gemenskap.

Ibland har jag stött på en mer eller mindre explicit hierarkisering av forskningsfält inom min hemdisciplin, som gör vissa fält allvarliga, problematiska, politiska, brännbara och angelägna, medan andra framstår som roliga, trevliga, underhållande och "intressanta".¹⁶⁴ För forskaren rymmer en position i det trevliga registret många faror: å ena sidan riskerar det skymma sikten för de allvarigare processer som också pågår i och kring aldrig så trevliga fenomen, å andra sidan kan det få forskaren att överbetona dessa allvarliga sidor för att upprätta legitimitet kring ämnet. Men faran är också stor för dem som hamnar i andra facket: dessa ämnen riskerar tvärtom framstå som viktiga oavsett hur mycket man gör av sitt material, vilket kan leda till att forskningsprocessen aldrig tvingas gå på djupet eller pröva nya och oväntade tolkningar. Med detta avslutande resonemang vill jag plädera för att ta musik, och alla andra "ofarliga" fält, på allvar för att vi gör oss själva en otjänst genom att inte göra det.

Begreppet gränssnitt är resultatet av försök att förstå samspel, men har också lett till en förståelse av identitet. Identitet formulerat i termer av gränssnitt lägger tonvikt vid situationer av samspel och utbyte, men där utbytet också är format och villkorat av historier av liknande möten. Gränssnitt understryker interaktionens förutsättningar, men också dess ömsesidigt formade och formande karaktär. Därtill sätter gränssnitt form och plats i fokus. Med ett sådant identitetsbegrepp blir frågor kring stil, estetik och framförande, jämte frågor om plats, rum, lokalitetstekniker och historisk situering centrala, och de situationer som kommer att hamna i fokus blir möten, interaktioner, förhandlingar. Identitet för-

¹⁶⁴ Tack till kollegan Lotten Gustafsson Reinius som under ett doktorandseminarium i början av min forskarutbildning påpekade detta förhållande.

7. MINNETS SPELRUM

stås då på sätt som både liknar genren, alltså som en uppsättning regler som både möjliggör och begränsar, och som understryker att identitet tvärtom mot att vara en kärna snarare bör förstås som ett grännsfenomen, något som utspelar sig i relationer mellan människor.

Musik utgör ett sätt på vilket pensionärskap formas. I och kring musik formas ett specifikt tidrum, en känslöstruktur och grundläggande modi. Vad kan då denna studie bidra till förståelsen av hur sociala kategorier och grupper formas musikaliskt? Kanske att musik kan utgöra en nyckel till också andra positioners gränssnitt? Om pensionärskap formas i ett retrospektivt gränssnitt och utspelar sig i ett minnets spelrum, så kan också andra positioners gränssnitt och de spelrum de utövas i, avläsas i och kring musik och musicerande.

Summary: A Margin for Memory On Music and Pensionerhood

Chapter 1, Introduction

The general ambition with this study is to broaden and advance our understanding of how music participates in and interacts with the formation of social groups and categories, what is here referred to as positions. The aim of the study is to explore *how pensionerhood is formed through music-making*. What are the building blocks of pensionerhood in musical contexts? Which values are part of, and what is excluded, in the musical contexts that pensioner organizations, care institutions, artists and entrepreneurs form and take part in? What possibilities and limitations shape performances and repertoires? *Pensionerhood* is defined in terms of cultural position, thus including both category (externally ascribed) and group (internally experienced) aspects, but clearly set apart from any totality of actual pensioners through the focus on events, media, artists and organizations directed at pensioners; the term *forming* is used to describe conditioning, limiting and enabling forces, and the term *music-making* is used to describe a wide set of activities ranging from those that sustain musical life to performing and listening to music.

The theme of the thesis is viewed from four distinct analytical and theoretical perspectives. First of all, music is perceived through sound (defined as a totality of sonic parameters experienced during a short period of time, such as timbre, dynamics, beat, metre, rhythmicity, vocal arrangement and phrasing), harmony and melody. Harmony is analysed in terms of functional harmony, the presence of which sets this music apart from large parts of other present-day popular music, and both harmony and melody are also analysed to grasp moods conveyed in music.

Second, the analytical social model is based on the concepts of position, field and arena, where position is the interplay of experienced and ascribed identity, field is a social space characterized by a certain type of interaction involving specific possible positions and relations, and arena is a localized instantiation of the field, a concrete interactive space. Thirdly, practice is understood through de Certeau's concepts of tactics and strategies, where tactics can be seen as uses, alterings and escapes, while strategies can be seen as patterns and rules residing in places, determined by the practice of power. The relationship between tactic and strategy is analogous to that between grammar and language use – as interdependent aspects of the practices of everyday life. Fourth, the study seeks to understand social memory through musical performance, linking it to both the interest in public memory politics and the study of historical enactment, with a focus here on enactments of a near past that is already "History" to some and still lived experience to others. Finally, the study rests on a phenomenological social constructivist epistemology. From this perspective, our knowledge of the world is socially constructed in interaction. Central to the study is the concept of *mode* or in Goffman's terms keys: socially performed frameworks that signal how participants are to interpret what is going on in interactive situations.

Empirically, the thesis rests on two larger sets of material, the first being field work in and around Stockholm from april 1995 through 1998, the second a stay in a smaller industrial town in southern Sweden from november 1999 through may 2000. The primary objective was to search widely for pensioner's music, which led me to attend a performance contest, meet specialized senior artists and entrepreneurs, but also investigate care settings – dementia care and a touring radio show catering to the elderly in nursing homes. The second part of the fieldwork, focusing on pensioner's music in organizations in a smaller town, was motivated by a desire to find material that would challenge or put into question existing analyses. The presumption was that these settings would leave questions of musical identity more open than the strategic places of care institutions or commercial productions. The thesis is empirically structured, but also follows the chronological process of field work.

Chapter 2, The places of pensioner music

The chapter takes as its starting point the finals of a performance contest for pensioners, *Seniorchansen* (the Senior's Opportunity). The event is hosted by well-known artists from Swedish show-biz from the early 1930's up until the 1960's, and contestants are generally introduced as persons who were once amateur performers, and now, after retirement, again have the opportunity to pursue their interests. The ensemble accompanying the show consists of violin, double bass, piano, acoustic guitar and drums, thus setting limits to the sonic possibilities and also limiting the scope of possible genres. Vocally, most performers have thin and crisp vocal textures, and several female performers touch the falsetto register. On the other hand, some performers have almost operatic qualities, pointing to the differences in the ageing voice. Voice, movement and persona can be understood in terms of patina, as an aesthetic of old age. I analyse the event in terms of a narrative, where the general setting is announced through evergreens and, in the TV broadcast, dance scenes from old films. Thus is created a *taleworld* located in the 1930's and 40's that extends through to the end of the event with *Lambeth Walk* from "Me and my girl". *Skansen*, the stage for the event, is not only a central place for nation-wide celebrations such as St Lucia and New Year's Eve, but also hosts celebrations of various interest groups, and participates in several pensioner events. Although created by an individual entrepreneur, the event is a way of creating an own space in the public sphere, taking an own time in a public calendar, and a way of gathering pensioners for political purposes through the elaboration of a generationally shared past. In the members' magazine of the organizing association, PRO (The Pensioners' National Organization), music is portrayed in terms of a shared memory and as a means to counter medical and social problems associated with old age. Among the many advertisers could be found *Svenska Favoriter*, a company producing audio-cassettes for old people with Swedish music from the 1920's up until 1960 (the later date set by copyright jurisdiction). Apart from mainstream popular music of the period, the cassettes include exoticisms among which the most central are the Hawaiian orchestras and the traveller theme. Together, these exoticisms form a map of the world made up of easily distinguishable sonic key symbols. I argue that the music collections are not mere reflections of a sonic past but a careful selection that creates a specific

version of the musical past. The cassette collections, initially an alternative media for the elderly, have now entered medical care, and are thus transformed from nostalgia to therapy. In the final analysis, commercial and organizational pensioner music is seen as on the one hand seizing place, as localizing and temporalizing geographic place through music and practicing a pensioners' space. On the other hand, artists and distributors of this music claim a public medial place in a rhetoric of marginalization. Hereby, the field of pensioner music can be understood in terms of a utopics, a practicing of public marginality, at the same time as claiming to represent its true – but lost – centre.

Chapter 3, Institutional music and theatre of memory

Institutional music forms the basis of inquiry in chapter three, partly because care and nursing settings form a common frame for the public construction of pensionerhood, but also because these institutions interact with pensioners' organizations, artists and entrepreneurs in lively and complex ways. Music transforms institutional acoustics, thereby reshaping its acoustemology and the sense of place, to use Steven Feld's term. The chapter opens with visits to a live music dance and a music event at a "leisure centre" situated in an old age home. On the one hand, pensioner's associations used the institutional place, and formed geographic and aesthetic pathways that coalesced there. On the other hand, the institution produced stages for music that at the one end met the demands from staff and audiences and at the other end used lists of artists selected by regional care authorities, which in turn must be viewed against a general instrumental, therapeutic attitude towards all kinds of treatments, furthered by the 1990's increased struggles for an efficient public sector. The institution is here seen as a place in de Certeau's sense, determined by the exercise of power, transformed into space through its musical and acoustic practicing. Next was introduced a local radio program produced at nursing homes and old age homes in and around Västerås. Residents and staff were asked to request music from a list of around 250 songs that was sent out in advance. The selections were then played during the show, alternated with interviews with residents and staff, and then broadcasted later. The genres identified by the program leader were limited to accordion music, religious music, music hall, dance bands and light jazz, excluding all art music, modern popu-

lar music and all kinds of non-Amero-european styles. In the light of the interview technique, which involved asking the staff about their present work, while concentrating on the past and posing rhetorical questions to the residents, I view the situation as a construction of a sealed off musical room with spatial and temporal boundaries, analogous to the construction of a closed rhetorical space, for the residents. In Foucault's term, a heterotopia, an "other place" related to all other places and at the same time inverting, neutralizing and throwing suspicion on those places, old age homes can be seen as both strengthened and questioned by filling them with sound – a sound conceived of as before and outside present day music (often described as "dunka-dunka"). At a daycare centre for persons suffering from the early stages of dementia where I followed the daily routines, the entire environment was built up around the idea of a common memory and constructing a generalized home for the "guests". The music here too was generally retrospective in character, but less constricted to certain genres and yet more homogenous in dynamics than in the radio program. Music here is interpreted as an active acoustic backdrop in a theatre of memory formed around the institutional subjects through rhetorical practice. This idea of constructing a generalized past also governs a range of memory books and projects that emanate from different public institutions, such as "The Songbook" and "The Memory book" analyzed in the final part of the chapter. Focus here is on children's music, but also evergreens and Christmas songs with religious Christian content, alternated with black and white pictures from the past. According to its editor, central demands in the selection of songs were old age, harmony, simplicity, associative strength and neutrality, demands which led to negotiations; certain songs could be valued for their associative strength but be devalued for their difficulty. These negotiations also consisted of memory oppositions, where different songs had different associative strength for different members of the editing board. The demands thus point both to the kind of institutional subjects that were sought in the books – homogenous and without conflicts – and to the impossibility of creating a common memory. To conclude, the instrumental attitude to music in institutions is analogous to Taylorism's ideas about the potential of music in enhancing productivity and to muzak as stimulating consumption. In its local practicing however, music can in de Certeau's terms both create space and strengthen institutional place.

Chapter 4, Association and form

This chapter and the following two focus on music-making in pensioners' organizations. Here we begin from the perspective of unison singing. Sälgtuna, the site of my field work for six months from November 1999 through May 2000, is a town of about 20,000 inhabitants in southern Sweden. An old industrial community, the town saw a huge influx of labour, mainly from other parts of Sweden but also Finland (Finns constituted nearly 10 % of the 65+ age cohort in Sälgtuna) and the other Nordic countries, the Baltic states, Italy and the Balkans from the end of the second world war up until recess set in during the 1970's, from which point the town has dwindled. The organizations I followed were two union-like organizations with remittal political functions, both formed in the early 1940's – PRO with strings to the social democratic party and labour unions, and SPF (The Swedish Pensioners' Association) with strings to liberal and conservative parties – and one part of a conservative educational organization [studieförbund] without political functions, Aktiva Seniorer (Active Seniors). Unison singing in the associations was followed during rehearsals and performances. The comments on the poor quality when playing video excerpts from fieldwork for musically trained scholars led me to wonder about what had at first also struck me as a low aesthetic quality. One way to understand this was to see it as performances of central values in the associations, as embodiments of an *aesthetic of likeness*. Two aspects of likeness were formed in singing: not to stand out and differ from other members, and not to be better than others. The first was conveyed in the unison vocal arrangement, stage costumes and choreography, the second through the audible variation in tenor and the occasional leading of common singing with the audience. These aspects were also central in the associations' internal and external rhetoric: the lack of cliques and the equality of members was often held up as especially important, along with the fact that all are welcome. The anti-elitist approach to music-making ties the pensioners' social movements to a wide range of political uses of music. The repertoire opened up for two basic social modes, on the one hand what I call *happy get-together*, on the other *nostalgia*. These go along with two basic dimensions of pensionerhood that were evident in the organizations: age-based solidarity and generational community. The first is the basis of a lot of the functions of both musical, social and political work in the

organizations, what might be termed a politics of age that media purvey almost every day. The second is the formation of a sense of belonging and unity with co-generational, what might analogously be termed a politics of generation that media very rarely discuss, but which is equally important to an understanding of pensionerhood. Both the repertoire of the groups, largely consisting of widely recognized Swedish evergreens, and the meeting routines and structures of the associations, is viewed as in de Certeau's terms tactic uses of strategic places. In their aesthetics of likeness, the associations could also suppress internal differences of class, gender and health under a rhetoric of homogeneity.

Chapter 5, The soundtrack of a generation

While the previous chapter centered on musical and organizational forms, attention is here drawn to musical performances of generational memory and the intertwining of individual and generational memory in musical identity narratives. *Narrative* is primarily understood as an ordering of events, identified through a marked beginning, a middle or turning point, and an end, and understood as dialogically related to experience. *Identity* narratives are thus ordered performances of who one is, through historical experience and in relation to others. Analyses of three meetings with a study group for music listening suggest an overall narrative structure involving an initial orientation (with music that performed a distinguished characteristic or a sense of the person's present) followed by a recurring pattern of complication and turning points followed by evaluations. This pattern was seen through a complex interplay between *styles of listening* in a virtual continuum with two poles: "classical listening", characterized by closed eyes, silence, and leaned back bodily posture, and "popular listening", characterized by upright posture, opened eyes, and more or less continuous talking. This second style, at first interpreted as a misrecognition of popular music in a middle-class environment where knowledge of art music was highly esteemed, gradually came forth as an indication of how popular music actuated shared and individual memories, where talking throughout the listening continuously established new interpretive frames for the music being played, and hereby also establishing links between individual memory and a common generational memory. This stylistic aspect of listening and its close relation to the production of identity led me to abandon the con-

cept of "listening to music" and think of this in terms of performance, as *listening music*. Narratively, the meetings would end with a solution or coda, a phase when the increased talking during the meetings would return to the realm of conversation, or in other terms, the reality of everyday life, where present activities and coming meetings were discussed. After these meetings, the chapter goes on to explore other formations of generational memory in songs that portray a common generational past, that present a distinctive difference to present day life and to the experiences of later generations. I refer to this as a *normal generational memory*. This memory potentially reverberates with experiences of the people singing these songs, but also seems to work as a rule against which individual memory stands out as an exception. The main argument of the chapter is that individual memory and generational memory are dialectically interdependent, that generational memory is heterophonic in the sense of a multitude of crossing voices, and that music, through the analysis of styles of listening, must be seen as a key locus for the production of generational memory.

Chapter 6, Interfaces and boundaries of pensionerhood

In chapter four the idea was proposed that pensionerhood in organizations consists of two dimensions, an age-based solidarity and a generational community. From the analysis of musical formations of generational memory in the previous chapter I here go on to consider how age might be understood in musical situations, and how the space for performance of age was limited in theatrical stagings of other life phases and attempts at changing the lexical position of pensioners. This leads to a general discussion of age and generation as ways to understand pensionerhood as a retrospective interface. First is presented the repertoire of the two song groups, dominated by two social modes, *nostalgia* (in line with Mieke Bal's reading of Sedgwick understood as a structure of relations to the past that lacks content, and not as a type of memory, as some scholars would have it) and *happy get-together*, the mode discussed in chapter four. The varying degree to which a nostalgic mode was established in rehearsals and performances is understood as a retrospective interface. The interface, defined as a form and place for interaction that both separates and connects, places mutual demands on those participating. In both the associations and in the institutional care

settings where much of their performances took place, a retrospective interface was dominant – to perform pensionerhood was to perform memory.¹⁶⁵ Remembering as a kind of metamode in the PRO song group consisted of two basic kinds of music, what I call *evergreens* and *sentimental popular songs*. Evergreens are famous songs from long ago, and sentimental songs are often more recent popular pieces that deal with memory and longing, and it is here tempting to view the sentimental songs as setting a *remembering* frame, the evergreens as focusing *memory*. Another part of the repertoire can be described as cheerful stagings of *fellowship* – songs that dealt with topics such as friendliness and the will to help each other, among which were what the leader termed the group’s “vignette”, the lyrics of which request people to be friends, to be nice and gentle towards each other. Almost all songs can be described as functional harmony, often based on simple combinations of the tonic, the subdominant and the dominant. The SPF group, whose repertoire was dominated by religious music, showed a clearer line of division between older hymns and profane music on the one hand, on the other more recent religious songs. The older profound songs put together in programmes elaborated a bygone time-space, whereas a lot of the religious music dealt with relations to other people, the world and to God, life and the hereafter, and the more recent religious songs showed more complex harmonic patterns. Music in the organizations took part in the formation of a structure of feelings, made certain ways of interpreting and feeling community easier than other. The positive cheerful message in most of the fellowship music, along with coffee drinking songs, and the familiarity with organizational forms, can all be seen as not only forming a common structure of feelings that Eyerman and Jamison point out as essential in social movements, but also as a residual modern structure of feelings in a postmodern environment. From this discussion, we look at how age was staged in three different situations – the Senior’s Opportunity, a theatrical performance of the history of eldercare, and verbal accounts of the problems surrounding St Lucia performances. As argued in ch. 2, age as audible and bodily authenticity could constitute a

¹⁶⁵ “Retrospection” with its visual connotations is not an optimal word here, but other possible words such as “mnemonic interface” or “historicizing interface” lead to associations in other difficult directions, such as the arts and techniques of memory production, and the relation between memory and history.

patina, an aestheticized age, but to perform other ages there were strict rules that implied different limits to male and female actors, especially so with the St Lucia character that is today usually enacted by children or adolescents. Poking fun at both the actor and the enacted was here seen as a risk by some and not by others, a risk that points to the problematic position of the old female body in a society replete with images of young female bodies. Finally, negotiations of the lexical position of pensionerhood through alternative language use was seen as another way to perform and relocate pensionerhood. The age aspect of pensionerhood can thus be understood as a field of, on the one hand, possibilities to enact the pasts of oneself and others, to temporarily disregard age and point to its arbitrariness, on the other hand, limits to this performability that give a glimpse of the complex interrelatedness of age and gender.

Chapter 7, A margin for memory

In the final and concluding chapter I restate and develop the central arguments of the thesis. First, pensionerhood involves a certain time-space, what Bakhtin termed a *chronotope*, that is bounded in time (before the 1960's) and space (Sweden). This time-space is sonically formed through the dominant pattern of functional harmony, the almost exclusively Swedish lyrics with paradigmatic Swedish motifs, vocal treatment and the instruments used. This means that pensionerhood, as well as receiving a distinct ethnic quality (that is tied up to the notion of a national space), also receives a marked temporal quality that separates pensionerhood from not only non-Swedish phenomena, but also from much that is conceived of as present-day Sweden. For this temporally fixed ethnicity I propose the term *chronocity*, understood in light of allochronism, the other-time-making in ethnographic writings of the Other. Second, pensionerhood must also be understood as formed in social movements, pointing to its cognitive praxis, where the two dominant modes discussed earlier – nostalgia and happy get-together – as seen through the musical repertoire – are seen as central features. The aesthetics of likeness, that ideal of likeness embodied by the song groups, is interpreted as a residual modern structure of feelings that saw counterparts in everything from coffee drinking songs to organizational forms of the associations and familiarity with these forms. Finally I discuss the retrospective interface that seems to constitute a condition for pensionerhood in all fields

covered in this study. This interface both facilitates and sets boundaries to communication, which ties back to the thought raised earlier of the margin as both a condition and a conquered social periphery with claims on the centre. I argue that the concept of interface is also a way of understanding identity in terms of limits and possibilities, a concept of identity which can be characterized as a genre (that is, a set of rules, placing demands on the improvisation and artfulness of its user). The retrospective interface points to an understanding of pensionerhood as taking place in a margin for memory, as something like what Marin refers to as *utopics*, a social margin practiced as utopia. To address the wider ambition with the study, other positions similar to pensionerhood – when understood as interfaces that imply emphasis on form and place – might be fruitfully investigated through special attention to music-making and other aesthetic activities and events.

Källor och litteratur

Otryckt material

I författarens ägo

FÄLTANTECKNINGAR

Fältdagböcker, flygblad och trycksaker från fältarbeten april-juni 1995, maj-juni och oktober 1997, samt november 1999 till maj 2000.

FOTOGRAFIER OCH VIDEOFILMER

Cirka hundra fotografier från ovan nämnda fältarbeten.

Videoupptagningar från repetitioner och uppträdanden från januari till och med april 2000.

INTERVJUER OCH BANDUPPTAGNINGAR

15 intervjuer, mellan trettio minuter och två timmar långa, utförda från och med april 1995 till och med februari 1998 (inspelade, antecknade och utskrivna), samt ytterligare 31 intervjuer, mellan fyrtiofem minuter och två timmar långa, utförda från och med november 1999 till och med maj 2000 (inspelade, antecknade och delvis utskrivna).

Årsberättelser från PRO Sälgtuna och SPF Sälgtunabygden för 1999.

Övriga otryckta källor

SEMINARIEUPPSATSER

Lindvall, Karin 1982: *"Man ska vara aktiv" och "göra ingenting särskilt". En etnologisk undersökning av fritid.* Uppsats för fördjupningskurs i etnologi vid Stockholms Universitet, Höstterminen 1982.

Övriga

- Berg, Stig 2001. Forskning om samhälle, äldre och åldrande i ett nordiskt perspektiv. Opublicerat paper.
- Daun, Åke 1994. Knep och knåp i forskarverkstaden. Inledning till en diskussion om hur man bär sig åt för att bli färdig. Opublicerat manuskript.
- Gunnemark, Kerstin 2003. Semesterminnen och kulturarv. Paper presenterat vid Nordiska Konferensen för Etnologi och Folkloristik, Helsingör, 6–8 maj 2003.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 1998. "Var fån har dragspelar'n tagit vägen?" Musik, rörelse och symbolik i narrativ gestaltning. Opublicerat manuskript.
- Klein, Barbro 1993. Fotografi och fältarbete. Föreläsning vid Institutet för Folklivsforskning, Stockholms Universitet, 1993-05-06.
- Ronström, Owe 1994. "I'm old and I'm proud!" - Dance, Music and the Formation of Cultural Identity among Pensioners in Sweden. Paper presenterat vid International conference of the ICTM, Berlin.
- Öberg, Peter 2002. Ageing and body image in late modernity. Paper presenterat vid 16. Nordiske Kongress i Gerontologi. 25–28 maj 2002, Aarhus, Danmark.

TRYCKSAKER

- Håll dig på benen! Några tips om hur du kan undvika att falla och skadas* utgiven av Nationella Skadeprogrammet Folkhälsainstitutet 1995 (text: Lena Norberg)
- PRO-Pensionären* nr 1968:5, 1994:1 – 1995:4, samt enstaka nummer, årgångar 1995–1997.

TV-PROGRAM

- Region-TV:s inslag om Aktiva Seniorers tioårsjubileum, 2000-02-02.
- Seniorchansen 1993-05-29, TV 1 19–20.30, ALB (nuv. SLBA).
- Seniorchansen 1994-06-04, TV 1, 19–21, ALB (nuv. SLBA).
- Seniorchansen 1995-06-03, TV 1, 19–21, i författarens ägo.

ELEKTRONISKA KÄLLOR

- Antman, Peter 1996. *Barn och äldreomsorg i Tyskland och Sverige: Sverigedelen*. Stockholm: Socialdepartementet. <http://www.abc.se/~m9339/bib/BoA/BoA-book.html#toc2>, senast besökt 2005-07-06.
- Buchanan, Ian 1992. Writing the wrongs of history: de Certeau and post-colonialism. *SPAN: Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies* 1992:33. <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/litserv/SPAN/33/Buchanan.html>, senast besökt 2004-09-20.
- Global Action on Aging: Seniors A Go-Go on Italian TV. CBS, July 29, 2003. <http://www.globalaging.org/elderrights/world/gogo.htm>, senast besökt 2005-07-19.
- Horreds hembygdsförening*: <http://www.hembygd.se/index.asp?lev=4760>, senast besökt 2005-02-24.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2002. Nostalgia for Futures Past: The Politics of Generational Memory. http://www.vanderbilt.edu-rpw_center-pdfs-HYLTN2.PDF
- Kennedy, Frances 2003. *Grand finale for Italy granny show*. BBC News, World Edi-

- tion: senast uppdaterad 2003-09-19, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3122688.stm>, senast besökt 2005-07-19.
- Nationalencyklopedin*: http://www.nationalencyklopedin.se/jsp/notice_board.jsp?i_type=1, senast besökt 2005-07-19.
- PRO:s hemsida*: <http://www.pro.se/default.asp?special=1000&lngItemID=45&openid=111>, senast besökt 2003-09-22.
- RFV Dnr 06331/2004: Regleringsbrevsuppdrag angående genomsnittlig ålder för utträde ur arbetskraften*. <http://www.forsakringskassan.se/omfk/styrning/regeringsuppdrag/2004/alderspension/dokument/rupp6631.pdf>, senast besökt 2005-06-27.
- SPF:s hemsida*: http://www.spfpension.se/om_spf_ramar.htm, senast besökt 2004-10-08.
- SPRF:s hemsida*: <http://www.sprf.se/org/>, senast besökt 2005-02-03.

Litteratur

- Abrahams, Roger 1986. Ordinary and Extraordinary Experience. I: *The Anthropology of Experience*. Victor Turner & Edward M. Bruner (red.) Urbana: Univ. of Illinois Press.
- Anderson, Benedict 1993. *Den föreställda gemenskapen. Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*. Göteborg: Daidalos.
- Andersson, Lars 2002. Ålderism. I: *Socialgerontologi*. Andersson, Lars (red.) Lund: Studentlitteratur.
- Anttonen, Pertti (red.) 2000. *Folklore, Heritage Politics and Ethnic Diversity: a Festschrift for Barbro Klein*. Botkyrka: Mångkulturellt centrum.
- Appadurai, Arjun 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Aronsson, Peter 2000. *Makten över minnet. Historiekultur i förändring*. Lund: Studentlitteratur.
- Arvidsson, Alf 1991. *Sågarnas sång. Folkligt musicerande i sågverkssamhället Holmsund 1850–1980*. Umeå: Univ. & Stockholm: Almqvist & Wiksell Int. (distr.) (Diss.)
- Arvidsson, Alf 1997. Strukturella mönster i berättelser: ett metodologiskt försök. *Ume-etnologi nr 27*, maj 1997.
- Arvidsson, Alf 1998. *Livet som berättelse. Studier i levnadshistoriska intervjuer*. Lund: Studentlitteratur.
- Arvidsson, Alf 2003. Proggens återkomst. En essä om konstruktionen av en musikhistorisk epok. *Kulturella perspektiv* 2003:4:47–56.
- Asplund, Johan 1991. *Essä om Gemeinschaft och Gesellschaft*. Göteborg: Korpen.
- Averill, Gage 2003. *Four parts, no waiting. A Social History of American Barbershop Harmony*. New York: Oxford Univ. Press.
- Axelsson, Bodil 2003. *Meningsfulla förflutenheter. Traditionalisering och teatralisering i en klosterruin*. Linköping: Tema, Univ. (distr.) (Diss.)

- Bachelard, Gaston 1994 (1958). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- Bachtin, Michail 1991 (2:a uppl.). *Det dialogiska ordet*. Gråbo: Anthropos.
- Bachtin, Michail 1986 (1965). *Rabelais och skrattets historia*. Gråbo: Anthropos.
- Bal, Mieke 1999. Introduction. I: *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Bal, Mieke; Jonathan Crew & Leo Spitzer (red.). Hanover, NH: Univ. Press of New England.
- Barth, Fredrik 1963. Introduction. I: *The Role of the Entrepreneur in Social Change in Northern Norway*. Oslo: Norwegian Univ. Press.
- Barth, Fredrik 1996 (1969). Ethnic Groups and Boundaries. I: *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*. Sollors, Werner (red.) Washington Sq, New York: New York Univ. Press.
- Bauman, Richard 1986. *Story, performance and event. Contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Bauman, Richard & Charles Briggs 1992. Genre, Intertextuality and Social Power. *Journal of Linguistic Anthropology* 2(2):131–172.
- Bauman, Zygmunt 1992. *Att tänka sociologiskt*. Göteborg: Korpen.
- Bauman, Zygmunt 1995. Searching for a center that holds. I: *Global Modernities*. Featherstone, Mike; Scott Lash & Roland Robertson (red.). London: Sage.
- Beauvoir, Simone de 1976 (1969). *Ålderdomen*. Stockholm: AWE/Geber.
- Becker, Howard 1982. *Art worlds*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Bendix, Regina 2000. The Pleasures of the Ear. Toward an Ethnography of Listening. *Cultural Analysis*, 2000:1:33–50.
- Bengtson, Vern L. et al 2002. Ingenting är mer praktiskt användbart än en god teori. Förklaring och förståelse inom socialgerontologi. I: *Socialgerontologi*. Andersson, Lars (red.) Lund: Studentlitteratur.
- Berger, Peter & Thomas Luckmann 1991(1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Penguin.
- Berman, Marshall 1987. *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*. Lund: Arkiv.
- Biggs, Simon 1993. Choosing not to be old? Masks, Bodies and Identity Management in Later Life. *Ageing and Society* 1997:17:553–570.
- Blaakilde, Anne Leonora 1999. *Den store fortaelling om alderdomen*. Köpenhamn: Munksgaard.
- Blaakilde, Anne Leonora & Christine E Swane red. 1998. *Aldring og aeldrebilleder. Mennesket i gerontologien*. Köpenhamn: Munksgaard.
- Blaikie, Andrew 1999. *Ageing and Popular Culture*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Blehr, Barbro (red.) 1993. *Femtiotalister. Om konstruerandet av kulturella generationer*. Stockholm: Carlsson.
- Bohman, Stefan 1985. *Arbetarkultur och kultiverade arbetare. En studie av arbetarrörelsens musik*. Stockholm: Nordiska muséet. (Diss.)
- Born, Georgina & David Hesmondhalgh (red.) 2002. *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley: Univ. of California Press.

- Bourdieu, Pierre 1992. Några egenskaper hos fälten. I: *Texter om de intellektuella. En antologi*. Broady, Donald (red.) Stockholm/Stehag: Symposion.
- Bourdieu, Pierre 1993 (1982). Distinktionen. I: *Kultursociologiska texter*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Boym, Svetlana 1994. *Common places. Mythologies of Everyday life in Russia*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Briggs, Charles 1988. *Competence in Performance. The Creativity of Tradition in Mexicano Verbal Art*. Pennsylvania: Univ. of Pennsylvania Press.
- Bringéus, Nils-Arvid 1988 (1976). *Årets fest seder*. Stockholm: LT i samarbete med Institutet för folklivsforskning.
- Bringlöv, Åsa & Karin Wahlström 1997. *Jag tycker om att bry mig. Frivilligt socialt arbete bland äldre inom äldreomsorgen*. Stockholm: Resursförvaltningen för skola och socialtjänst, FoU-enheten.
- Broady, Donald 1990. *Sociologi och epistemologi: Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS. (Diss.)
- Brolinson, Per-Erik & Holger Larsen 1981. *Rock – aspekter på industri, elektronik & sound*. Stockholm: Esselte Studium.
- Brolinson, Per-Erik & Holger Larsen 1984. *När rocken slog i Sverige. Svensk rockhistoria 1955–1965*. Falköping: Sweden Music.
- Cartwright, Christine A. 1981. Indian Sikh Homes out of North American Houses: Mental Culture in Material Translation. I: *Folklife Contexts: Studies on the Spatial Matrix and Essays on the Temporal Re-construction*. Gerald E. Warshaver (red.) New York Folklore vol 7:1–2., Special Issue.
- Certeau, Michel de 1988 (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Chase, Malcolm & Christopher Shaw 1989. The dimensions of nostalgia I: *The imagined past. History and nostalgia*. Shaw, Christopher & Malcolm Chase (red.). Manchester: Manchester Univ. Press.
- Clifford, James 1988. *The Predicament of Culture*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Clifford, James 1990. Notes on field(notes). I: *Fieldnotes. The Makings of Anthropology*. Roger Sanjek (red.) Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Cohen, Anthony P. 1985. *The symbolic construction of community*. London: Routledge.
- Connerton, Paul 1989. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Cruikshank, Margaret 2003. *Learning to be old. Gender, Culture and Ageing*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield.
- Dahl, Gudrun 1993. Intet mänskligt är oss främmande? Om antropologins etiska spelrum. I: *Det respektfulla mötet. Ett symposium om forskningsetik och antropologi*. [Stockholms Universitet 25–27 november 1991.] Dahl, Gudrun & Ann-Charlotte Smedler (red.). Stockholm: HSFR & Uppsala: Swedish Science Press (distr.).
- Dahlqvist, Hans 2002. Folkhemsbegreppet – Rudolf Kjellén vs Per Albin Hansson. *Historisk Tidskrift* 2002:3:445–465.

- Daun, Åke & Billy Ehn red. 1991. *Blandsverige. Om kulturskillnader och kulturmöten*. Stockholm: Carlssons i samarbete med Stiftelsen Sveriges Invandrarinstitut och museum i Botkyrka.
- Den svenska sångboken* [musiktryck] 1997. Urval och kommentarer Anders Palm och Johan Stenström. Stockholm: Bonnier.
- Derrida, Jacques 1994 (1976). *Of Grammatology*. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Diamond, Beverley 2000. The Interpretation of Gender Issues in Musical Life Stories of Prince Edward Islanders. I: *Music and Gender*. Pirkko Moisala & Beverley Diamond (red.) Urbana: Univ. of Illinois Press.
- Drakos, Georg 1997. *Makt över kropp och hälsa. Om leprasjukas självförståelse i dagens Grekland*. Stockholm/Stehag: Symposion. (Diss.)
- Drakos, Georg 2005. *Berättelsen i sjukdomens värld. Att leva med hiv/aids som anhörig i Sverige och Grekland*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Dundes, Alan 1979. *Den devolutionistiska premissen i folkloristisk teori*. Stockholm: Institutet för folklivsforskning, Univ.
- Eco, Umberto 2004. *Tankar om litteratur*. Falun: Brombergs.
- Edström, Olle 1989. *Schlager i Sverige 1910–1940*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, Univ.
- Edström, Olle 1993. Den svenska schlagerns förfall – fallet svensk vals. I: *Svenskhet i musiken*. Larsen, Holger (red.). Stockholm: Musikvetenskapliga institutionen, Univ.
- Ehn, Billy & Orvar Löfgren 1982. *Kulturanalys. Ett etnologiskt perspektiv*. Stockholm: Liber förlag.
- Ehn, Billy & Orvar Löfgren 1996. *Vardagslivets etnologi. Reflektioner kring en kulturvetenskap*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Ehn, Billy, Jonas Frykman & Orvar Löfgren 1993. *Försvenskningen av Sverige. Det nationellas förvandlingar*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Ekerdt, David 1986. The busy ethic. Moral Continuity Between Work and Retirement. *The Gerontologist*, vol 26:3:239–244.
- Eklund, Charlotte 1996. *Färliga kärringar och lortgubbar. Kön, tradition, modernitet i folklore om äldre*. Stockholm: Socialtjänsten, FoU-byrån.
- Eklund, Charlotte & Sverker Englund 1997. "Fy fan för att bli sextifem." Åldrande och äldre i musik och folklore. *Aldring og eldre* 1997:3:20–27.
- Emerson, Robert M., Rachel I. Fretz & Linda L. Shaw 1995. *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Englund, Sverker 1997. *De sista ljuva åren. Upptäcktsresor i åldrandets musikaliska landskap*. Stockholm: Socialtjänsten, FoU-byrån.
- Engman, Jonas 1999. *Rituell process, tradition och media. Socialdemokratisk första maj i Stockholm*. Stockholm: Univ. (Diss.)
- Ericson, Annalisa 1998. *Lätta bubblor*. Stockholm: Norstedt.
- Eriksen, Anne 1995. Å lytte till historiens sus. *Kulturella perspektiv* 1995:4:34–46.

- Eyerman, Ron & Andrew Jamison 1990. *Social movements. A Cognitive Approach*. University Park, PA: Pennsylvania State Univ. Press.
- Eyerman, Ron & Andrew Jamison 1998. *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Fabian, Johannes 1983. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia Univ. Press.
- Fabian, Johannes 1997. *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Farrell, Gerry 1999 (1997). *Indian music and the West*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Featherstone, Mike & Mike Hepworth 1991. The Mask of Ageing and the Postmodern Life-Course. I: *The Body. Social Process and Cultural Theory*. Mike Featherstone, Mike Hepworth & Bryan S. Turner (red.) London: Sage.
- Featherstone, Mike & Mike Hepworth 1995. Images of Positive Aging: A Case Study of Retirement Choice Magazine. I: *Images of Aging*. Mike Featherstone & Andrew Wernick (red.) London: Routledge.
- Feld, Steven 1990 (1982). *Sound and Sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli Expression*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven 1994. Communication, Music and Speech about Music. I: *Music Grooves. Essays and dialogues*. Steven Feld & Charles Keil (red.) Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Feld, Steven 1996. Waterfalls of sound. An acoustemology of place resounding in Bosavi, New Guinea. I: *Senses of Place*. Steven Feld & Keith H. Basso (red.) Santa Fe: School of American Research Press.
- Fine, Elizabeth 1984. *The Folklore Text. From Performance to Print*. Bloomington: Indiana University Press.
- Finnegan, Ruth 1989. *The hidden musicians. Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Floyd, Carmilla & Marita Lindqvist 1987. *Hårda bud. Handbok för 60-talister*. Stockholm. Bonnier.
- Fornäs, Johan 1993. Play it yourself: Swedish music in movement. *Social Science Information* 32:1:39–65.
- Fornäs, Johan 2004. *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedt.
- Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning*. Stockholm: Vetenskapsrådet, 2002.
- Foucault, Michel 1984. Truth and Power. I: *The Foucault Reader*. Rabinow, Paul (red.). New York: Pantheon Books.
- Foucault, Michel 1986. Of other spaces. *Diacritics* vol 16:1:22–27.
- Foucault, Michel 1993 (1971). *Diskursens ordning. Installationsföreläsning vid Collège de France den 2 december 1970*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Florin, Christina 1987. *Kampen om katedern. Feminiserings- och professionaliseringsprocessen inom den svenska folkskolans lärarkår 1860–1906*. Umeå: Univ. & Stock-

- holm: Almqvist & Wiksell (distr.) (Diss.)
- Frith, Simon 1996. *Music and Identity. I: Questions of Cultural Identity*. Hall, Stuart & Paul du Gay (red.) London: Sage.
- Føllesdal, Dagfinn; Lars Walløe & Jon Elster 1993 (1990). *Argumentationsteori, språk och vetenskapsfilosofi*. Stockholm: Thales.
- Föreningslivet i Sverige. Välfärd, socialt kapital, demokratiskola*. 2003. Vogel, Joachim et al. Stockholm: Statistiska Centralbyrån.
- Game, Ann 1995. Time, Space and Memory with reference to Bachelard I: *Global Modernities*. Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson (red.). London: Sage.
- Gaunt, David 1996a (1983). *Familjeliv i Norden*. (utökad uppl.) Stockholm: Gidlund.
- Gaunt, David 1996b. Hemvård istället för vårdhem. Den öppna vårdens uppkomst. I: *Hemmet i vården. Vården i hemmet*. Gaunt, David & Göran Lantz (red.) Stockholm: Liber.
- Gaunt, David 1996c. Svenskarna upptäcker åldersdiskriminering inom arbetslivet. I: Sutorius, Ulrika: *Arbeta! Mot passivitet och isolering! Kampen för äldres rätt till arbete och aktivitet i Sverige 1950–1990*. Stockholm: Socialtjänsten, FoU-byrån.
- Gerholm, Lena 1993. Generation som erfarenhet och konstruktion: En etnologisk betraktelse. I: *Femtiotalister – om konstruerandet av kulturella generationer*. Blehr, Barbro (red) Stockholm: Carlsson.
- Ginn, Jay 2003. *Gender, Pensions and the Lifecourse*. Bristol: Policy Press.
- Giurchescu, Anca 1986. Power and charm. Interaction of adolescent men and women in traditional settings of Transsylvania. *Yearbook for Traditional Music* vol. 13:97–107.
- Goffman, Erving 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.
- Goffman, Erving 1986 (1974). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern Univ. Press.
- Gradén, Lizette & Lars Kaijser 1999. Att fotografera och videofilma. I: *Etnologiskt fältarbete*. Kaijser, Lars & Magnus Öhlander (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Gustafsson, Lotten 2002. *Den förtrollade zonen. Lekar med tid, rum och identitet under Medeltidsveckan på Gotland*. Nora: Nya Doxa (Diss.)
- Gustafsson, Rolf Å. 2000. *Välfärdstjänstearbetet. Dragkampen mellan offentligt och privat i ett historiesociologiskt perspektiv*. Göteborg: Daidalos.
- Gylder, Ragnvi 1989. *På tal om ålder*. Stockholm: Trevi.
- Halbwachs, Maurice 1980 (1950). *The Collective Memory*. New York: Harper & Row.
- Halbwachs, Maurice 1992 (1952). The Social Frameworks of Memory. I: *On Collective Memory*. Coser, Lewis A. (red. & övers.) Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Hammarlund, Anders 1990. Från Gudstjänarnas berg till Folkets Hus. I: *Musik och kultur*. Ronström, Owe (red.) Lund: Studentlitteratur.
- Hammarström, Gunhild 1995. Metaforers makt och de äldre i samhället. *Tvärsnitt* 1995:1:23–33.
- Handelman, Don 1998 (1990). *Models and mirrors: towards an anthropology of public events*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

- Harper, Sarah 2003. *Families in Ageing Societies. A multi-disciplinary approach*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Hazan, Haim 1994. *Old Age. Constructions and Deconstructions*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Hebdige, Dick 1979. *Subculture. The meaning of style*. London & New York: Routledge.
- Hellspong, Mats 1994 (1972). Bruk och industrisamhällen. I: *Land och stad. Svenska samhällsformer och livstyper från medeltid till nutid*. Hellspong, Mats & Orvar Löfgren. Lund: Gleerups.
- Hennion, Antoine 2001. Music lovers. Taste as performance. *Theory, Culture & Society* 2001, vol 18:5:1–22.
- Hetherington, Kevin 1998. *Expressions of Identity. Space, Performance, Politics*. London: Sage.
- Hettne, Björn; Sverker Sörlin & Uffe Östergård 1998. *Den globala nationalismen. Nationalstatens historia och framtid*. Stockholm: Studieförbundet Näringsliv och Samhälle.
- Hirdman, Yvonne 1983. *Magfrågan. Mat som mål och medel*. Stockholm 1870–1920. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Hirdman, Yvonne 1989. *Att lägga livet till rätta. Studier i svensk folkhemspolitik*. Stockholm: Carlsson.
- Hockey, Jenny & Allison James 1993. *Growing Up and Growing Old. Ageing and Dependency in the Life Course*. London: Sage.
- Huysen, Andreas 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford Univ. Press.
- Hyltén-Cavallius, Charlotte 1998. Beretningar om den äldre kroppen. *Gerontologi og samfund*. 1998:4:82–84.
- Hyltén-Cavallius, Charlotte 1999a. *Näring för minnet. Pensionärsmat, smak och historia*. Stockholm: Socialtjänstförvaltningen, FoU-enheten.
- Hyltén-Cavallius, Charlotte 1999b. *Unga tider, unga rum – 49 ungdomars liv och vardag*. Stockholm: Carlsson i samarbete med Stockholms läns museum.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 1998. *Stigfinnare i pensionärsland. Musik, estetik, ålderdom*. Stockholm: Resursförvaltningen för skola och socialtjänst, FoU-enheten.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2000. "Ett land som inte längre finns." Pensionärsmusik, nostalgi och skillnadens politik. I: *Populära fiktioner*. Kjell Jonsson & Anders Öhman (red.). Stockholm/Stehag: Symposion.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2002. Från samma scen. Musikaliska maskhål och platsers minnespolitik. I: *Historien in på livet. Diskussioner om kulturarv och minnespolitik*. Anne Eriksen, Jan Garnert & Torunn Selberg (red.) Lund: Nordic Academic Press.
- Hyltén-Cavallius, Sverker 2005. Det sinnliga svunna. Om ålderdom, kulturell och historisk särart. I: *Bruket av kultur. Hur kultur används och görs socialt verksamt*. Öhlander, Magnus (red.) Lund: Studentlitteratur.
- Jackson, Bruce 1987. *Fieldwork*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

- Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke Univ. Press.
- Jameson, Fredric 1993 (1981). *Det politiska omedvetna. Berättelsen som social symbolhandling*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Jeppsson-Grassman, Eva & Lars Svedberg 1995. Frivilligt socialt arbete i Sverige – både mer och mindre. I: *Medmänsklighet att hyra. Åtta forskare om ideell verksamhet*. Amnå, Erik (red.) Örebro: Libris.
- Johannisson, Karin 2001. *Nostalgia. En känslas historia*. Stockholm: Bonnier.
- Jonsson, Leif 1990. *Ljusets riddarvakt. 1800-talets studentsång utövad som offentlig samhällskonst*. Uppsala: Univ. & Stockholm: Almqvist & Wiksell (distr.) (Diss.)
- Jönson, Håkan 1997. *Frihet, jämlikhet och broderskap. Bilden av de äldre i PRO-Pensionären 1941–1995*. Lund: Socialhögskolan.
- Jönson, Håkan 2001. *Det moderna åldrandet. Pensionärsorganisationernas bilder av äldre 1941–1995*. Lund: Socialhögskolan, Univ. (Diss.)
- Jönsson, Lars-Eric 1998. *Det terapeutiska rummet. Rum och kropp i svensk sjuksjukvård 1850–1970*. Stockholm: Carlsson. (Diss.)
- Kajiser, Lars 1999. *Lanthandlare. En etnologisk undersökning av en ekonomisk verksamhet*. Stockholm: Univ. (Diss.)
- Kertzer, David I. & Jennie Keith 1984. Introduction. I: *Age and Anthropological Theory*. David I. Kertzer & Jennie Keith (red.) Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Kirk, Henning 1995. *Da alderen blev en diagnose. Konstruktionen af kategorien "alderdom" i 1800-tallets laegelitteratur. En medicinsk-idehistorisk analyse*. København: Munksgaard. (Diss.)
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1998. *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Kjellman, Gunilla 1987. *Åldringkultur i urbana miljöer. En etnologisk studie av boendemonster och livsformer bland äldre*. Uppsala: Sociologiska institutionen, Univ (distr.)
- Klein, Barbro 1988. Den gamla hembygden. I: *Bland-Sverige. Om kulturskillnader och kulturmöten*. Åke Daun & Billy Ehn (red.) Stockholm: Carlsson.
- Klein, Barbro 1991. Transkribering är en analytisk akt. *Rig 1991:2:41–65*.
- Kvist Dahlstedt, Barbro 2001. *Suomis sång: kollektiva identiteter i den finländska studentsången 1819–1917*. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, Univ. (Diss.)
- Labov, William 1978 (1972). *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.
- Lahger, Håkan 1999. *Progen. Muskrörelsens uppgång och fall*. Stockholm: Atlas.
- Lange, Anders & Charles Westin 1981. *Etnisk diskriminering och social identitet*. Stockholm: Liber.
- Liliedal, Karleric & Björn Englund 2001. *Sven-Olof Sandberg på skiva 1927–1960*. [elektronisk resurs] 2:a rev.utg. Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.
- Lilliestam, Lars 1996. En spegling av sin tid. *Ungdomstid 1996:4*.
- Lilliestam, Lars 1998. *Svensk rock. Musik, lyrik, historik*. Göteborg: Bo Ejeby.
- Liman, Ingemar 1980. "En folkrörelse som klingar mot skyn". I: *Boken om Skansen*. Baehrendtz, Nils Erik (red.) Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker.

- Lindqvist, Mats 1994 (1987). *Klasskamrater. Om industriellt arbete och kulturell formation 1880–1920*. Stockholm: Carlsson. (Diss.)
- Ljunggren, Petter 2002a. Musiken bland maskinerna. I: *Arbetets musik. Visor – buller – skval*. Petter Ljunggren, Stefan Bohman & Henrik Karlsson. Stockholm: Carlsson.
- Ljunggren, Petter 2002b. Radions roll i arbetslivet. I: *Arbetets musik. Visor – buller – skval*. Petter Ljunggren, Stefan Bohman & Henrik Karlsson. Stockholm: Carlsson.
- Longhurst, Brian 1995. *Popular music & society*. London: Polity Press.
- Lowenthal, David 1985. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Lowenthal, David 1996. *Possessed by the Past. The Heritage Crusade and the Spoils of History*. New York: Free Press.
- Lundberg, Dan & Gunnar Ternhag 1996. *Folkmusik i Sverige*. Hedemora: Gidlund.
- Lundberg, Dan; Krister Malm & Owe Ronström 2000. *Musik, medier, mångfald. Förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlunds i samarbete med Riksbankens Jubileumsfond.
- Lundgren, Eva 2000. Homelike housing for Elderly people – Materialized ideology. *Housing, Theory and Society*, 2000:109–120.
- Lundgren, Eva 2005. Hemlikt eller hemporr? I: *Bruket av kultur. Hur kultur används och görs socialt verksamt*. Öhlander, Magnus (red.) Lund: Studentlitteratur.
- Löfgren, Orvar (red.) 1988. *Hej, det är från försäkringskassan! Informaliseringen av Sverige*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Löfgren, Orvar 1990. Medierna i nationsbygget. I: *Medier och kulturer*. Hannerz, Ulf (red.). Stockholm: Carlsson.
- Löfgren, Orvar 1993a. En generationsresa från femtiotal till åttiotal. I: *Femtiotalister. Om konstruerandet av kulturella generationer*. Blehr, Barbro (red) Stockholm: Carlsson.
- Löfgren, Orvar 1993b. Nationella arenor. I: *Försvenskningen av Sverige. Det svenskas förvandlingar*. Billy Ehn, Jonas Frykman & Orvar Löfgren. Stockholm: Natur & Kultur.
- Lönnroth, Lars 1977. *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till ABBA*. Lund: Berlings.
- Mach, Zdzislaw 1994. National Anthems: The Case of Chopin as a National Composer. I: *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Stokes, Martin (red.) Oxford: Berg.
- Malinowski, Bronislaw 1999 (1923). On Phatic Communion. I: *The Discourse Reader*. Adam Jaworski & Nicolas Coupland (red.) London: Routledge.
- Malm, Krister 1997. *Musik, massmedier och mångfald*. Stockholm: Rådet för mångfald inom massmedierna.
- Mannerfelt, Lotta 1998. Hårt bröd med lingon och de som byggde landet. Pensionärspolitik på radio. I: *Pigga pensionärer och populärkultur*. Ronström, Owe (red.) Stockholm: Carlsson.
- Mannheim, Karl 1952 (1927). The Problem of Generations. I: *Essays on the sociology of knowledge*. Kecskemeti, Paul (red.) London: Routledge & Kegan, Paul.

- Marcus, George E. & Michael Fischer 1986. *Anthropology as Cultural Critique. An experimental moment in the human sciences*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Marin, Louis 1984. *Utopics. Spatial play*. London: Macmillan.
- Mazzarella, Merete 2000. *Då svänger sig sommaren kring sin axel. Om konsten att bli gammal*. Stockholm: Forum.
- McHugh, Kevin E 2003. Three faces of ageism: society, image and place. *Ageing and Society* 23: 165–185.
- McLerran, Jennifer & Patrick McKee 1991. *Old Age in Myth and Symbol. A Cultural Dictionary*. New York: Greenwood Press.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern Univ. Press.
- Minks, Amanda 1999. Growing and Grooving to a Steady Beat: Pop Music in Fifth Graders' Social Lives. *Yearbook for Traditional Music* vol 31:77–101.
- Myerhoff, Barbara 1986. Life not death in Venice: Its second life. I: *The Anthropology of Experience*. Victor Turner & Edward Bruner (red.) Chicago: Univ. of Illinois Press.
- Myggans nöjeslexikon. Ett uppslagsverk om underhållning*. 1993. Band 14 (Tal-Över). Höganäs: Bra Böcker.
- Nahlbom, Stig 1980. Några Skansenartister. I: *Boken om Skansen*. Baehrendtz, Nils Erik (red.) Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker.
- Nettl, Bruno 1983. *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*. Urbana: Univ. of Illinois Press.
- Nilsson, Bo G. 1996. *Folkhemmets arbetarminnen. En undersökning av de historiska och diskursiva villkoren för svenska arbetares levnadsskildringar*. Stockholm: Nordiska Museet (Diss.)
- Nilsson, Mats 1998. *Dans – kontinuitet i förändring. En studie av danser och dansande i Göteborg 1930–1990*. Göteborg: Etnologiska institutionen, Univ. & Etnologiska föreningen i Västsverige. (distr.) (Diss.)
- Nora, Pierre 1989. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations* 26:7–25.
- Nord, Lars & Gunnar Nygren 2002. *Medieskugga*. Stockholm: Atlas.
- Nordberg, Karin 1998. *Folkhemmets röst. Radion som folkbildare 1925–1950*. Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion. (Diss.)
- Nordström, Annika 2002. *Syskonen Svensson – sångerna och livet. En folklig repertoar i 1900-talets Göteborg*. Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige & Göteborgs stadsmuseum. (Diss.)
- Nylund Skog, Susanne 2002. *Ambivalenta upplevelser och mångtydiga berättelser. En etnologisk studie av barnafödande*. Stockholm: Etnologiska institutionen, Univ. (Diss.)
- O'Dell, Tom 1997. *Culture Unbound. Americanization and Everyday Life in Sweden*. Lund: Nordic Academic Press. (Diss.)
- Olick, Jeffrey K. & Joyce Robbins 1998. Social Memory Studies: From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices. *Annual Review of Sociology* 1998. 24:105–40.

- Olsson, Erik 1995. *Delad gemenskap. Identitet och institutionellt tänkande i ett multietniskt servicehus*. Linköping: Tema, Univ. (Diss.)
- Ong, Walter 1990 (1982). *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*. Göteborg: Anthropos.
- Ortner, Sherry 1973. On key symbols. *American Anthropologist*, 75:1338–1346.
- Parfit, Derek 1984. *Reasons and persons*. Oxford: Clarendon Press.
- Persson, Mårten 2000. Postmodernismen, populärkulturen och Peter Höeg. I: *Populära fiktioner*. Kjell Jonsson & Anders Öhman (red.) Stockholm/Stehag: Symposium.
- Petersson, Bodil 2003. *Föreställningar om det förflutna. Arkeologi och rekonstruktion*. Lund: Nordic Academic Press.
- Pettan, Svanibor (red.) 1998. *Music, politics and war. Views from Croatia*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.
- Politiska resurser och aktiviteter 1992–2001*. Stockholm: Statistiska Centrabyrån, 2003.
- Ponzio, Sofia 1996. *Äldre och invandrare. Gamla italienare och assyrier/syrianer i Stockholm*. Stockholm: Socialtjänsten, FoU-byrån.
- Pripp, Oscar 1996. Etniska gränser och gränssnitt. I: *Boja eller befrielse. Etnicitetsforskningens inriktning och konsekvenser*. Arnstberg, Karl-Olov (red.) Botkyrka: Mångkulturellt centrum.
- Pripp, Oscar 2001. *Företagande i minoritet. Om etnicitet, strategier och resurser bland assyrier och syrianer i Södertälje*. Tumba: Mångkulturellt centrum. (Diss.)
- Rajala, Pertti 1991. *Minnesboken*. Stockholm: Spri.
- Ramsten, Märta 1992. *Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950–1980*. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen, Univ. (Diss.)
- Rice, Timothy 1980. Aspects of Bulgarian musical thought. *Yearbook of the IFMC* vol 12:43–66.
- Ristolammi, Per-Markku 1994. *Rosengård och den svarta poesin. En studie i modern annorlundahet*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium. (Diss.)
- Ronai, Carol Rambo 2000 (1992). Managing Aging in Young Adulthood: The "Aging" Table Dancer. I: *Aging and Everyday Life*. Jaber F. Gubrium & James A. Holstein (red.) Oxford: Blackwell.
- Ronström, Owe 1990. Inledning. I: *Musik och kultur*. Ronström, Owe (red.) Lund: Studentlitteratur.
- Ronström, Owe 1992. *Att gestalta ett ursprung. En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm*. Stockholm: Univ. (Diss.)
- Ronström, Owe 1996. Gamla musik – gammal musik? I: Englund, Sverker: *De sista livs åren. Upptäcktsresor i äldreandets musikaliska landskap*. Stockholm: Socialtjänsten, FoU-byrån.
- Ronström, Owe 1996. Äldre invandrare – från teori till praktik. I: *Vem ska ta hand om de gamla invandrarna?* Ronström, Owe (red.). Stockholm: Socialtjänsten, FoU-byrån.
- Ronström, Owe 1997. *Russindisco och seniordans. Pensionärsnöjen och modernitet*. Stockholm: Resursförvaltningen för skola och socialtjänst, FoU-enheten.

- Ronström, Owe 1998. *Pigga pensionärer och populärkultur*. I: *Pigga pensionärer och populärkultur*. Ronström, Owe (red.) Stockholm: Carlsson.
- Ronström, Owe red. 1996. *Vem ska ta hand om de gamla invandrarna?* Stockholm: Socialtjänsten, FoU-byrån.
- Ronström, Owe; Ann Runfors & Karin Wahlström 1995. "Det här är ett svenskt dagis." *En etnologisk studie av dagiskultur och kulturmöten i norra Botkyrka*. Tumba: Mångkulturellt centrum.
- Rosengren, Anette 1991. *Två barn och eget hus. Om kvinnors och mäns världar i småsamhället. En etnologisk studie*. Stockholm: Carlsson i samarbete med Skaraborgs länsmuseum. (Diss.)
- Runfors, Ann 2003. *Mångfald, motsägelser och marginaliseringar. En studie av hur invandrarskap formas i skolan*. Stockholm: Prisma. (Diss.)
- Russo, Mary 1999. Aging and the Scandal of Anachronism. I: *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*. Woodward, Kathleen (red.) Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press.
- Rönnerberg, Margareta 1990. Från homo ludens till homo videns? Om lek, spel och flyt i populärfiktionen. I: *Spektrum. En antologi om ungdoms- och populärkultur*. Peter Dahlén & Margareta Rönnerberg. Uppsala: Filmförlaget.
- Sacks, Harvey & Emmanuel Shegloff 1999 (1974). Opening up closings. I: *The Discourse Reader*. Jaworski, Adam & Nikolas Coupland. London: Routledge.
- Samuel, Raphael 1994. *Theatres of memory. Past and present in contemporary culture*. London: Verso.
- Sarup, Madan 1996. *Identity, culture and the postmodern world*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Saussure, Ferdinand de 1970 (1916). *Kurs i allmän lingvistik*. Staffanstorps: Cavefors.
- Schatzman, Leonard & Anselm L. Strauss 1973. *Field Research. Strategies for a Natural Sociology*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Schuman, Howard & Jacqueline Scott 1989. Generations and Collective Memories. *American Sociological Review* 1989: 45: 359–381.
- Schütz, Alfred 1973. On multiple realities. I: *Collected Papers I. The Problem of Social Reality*. Haag: Nijhoff.
- Schütz, Alfred 1999. *Den sociala världens fenomenologi*. Göteborg: Daidalos.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: Univ of California Press.
- Seeger, Anthony 1991. When Music makes history. I: *Ethnomusicology and Modern Music History*. Blum, Stephen; Philip V. Bohlman & Daniel M. Neuman (red.) Urbana: Univ of Illinois Press.
- Segalen, Victor 2002. *Essay on Exoticism. An Aesthetics of Diversity*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Selberg, Torunn 2002. Tradisjon, kulturarv og minnespolitikk. Å iscenesette, vandre i og fortelle om fortiden. I: *Historien in på livet. Kulturarv og minnespolitikk*. Eriksen, Anne; Jan Garnert & Torunn Selberg (red.) Lund: Nordic Academic Press.

- Sellerberg, Ann-Mari 1994. "Jag är en glad paniker". Om dagens handikapporganisationers raison d'être. *Socialvetenskaplig Tidskrift* 1994:1:1.
- Shaw, Will 1990. Characterizing rock music culture. I: *On record*. Frith, Simon & Andrew Goodwin (red.). London: TJ Press.
- Sima, Jonas 1996. *Sagan Snoddas. Sverige i oskuldens tid*. Stockholm: Carlsson.
- Sjung, svenska folk* 1994. [musiktryck] Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Sjöholm, Carina 2003. *Gå på bio. Rum för drömmar i folkhemmets Sverige*. Eslöv: Symposion. (Diss.)
- Sklar, Deirdre 1994. Can Bodylore Be Brought to Its Senses? *Journal of American Folklore* 107 (423):9–22.
- Small, Christopher 1999. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, NH.: Univ. Press of New England.
- Sohlmans musiklexikon, 1975–1979. 2:a reviderade upplagan, 5 band*. Stockholm: Sohlman.
- Sokolovsky, Jay 1993. Images of Aging: A Cross-Cultural Perspective. *Generations*. Vol 17:2:51–54.
- Sontag, Susan 1972. The double standard of aging. *Saturday Review* 1972-09-23. s. 29–38.
- SOU 2002:29. *Riv ålderstrappan! Livslopp i förändring. Diskussionsbetänkande av den parlamentariska äldreberedningen SENIOR 2005*. Stockholm: Socialdepartementet.
- Spencer, Paul 1990. The riddled course: theories of age and its transformations. I: *Anthropology and the Riddle of the Sphinx – Paradoxes of Change in the Life Course*. Spencer, Paul (red.) London: Routledge.
- Stock, Jonathan P 2001. Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology. *The World of Music* 43:1:5–19.
- Stockfelt, Ola 1988. *Musik som lyssnandets konst. En analys av W.A.Mozarts symfoni No 40, g moll K.550*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen, Univ. (Diss.)
- Stokes, Martin 1994. Introduction. I: *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Stokes, Martin (red.) Oxford: Berg.
- Strand, Karin 1999. "Den lilla röda stugan invid grinden": om nostalgins böjningsmönster i Snoddas repertoar. *Kulturella Perspektiv* 1999:2:10–22.
- Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Skellefteå: Ord & visor. (Diss.)
- Sussman, Henry 1989. *High Resolution: Critical Theory and the Problem of Literacy*. New York & Oxford: Oxford Univ. Press.
- Sutorius, Ulrika 1996. *Arbeta! Mot passivitet och isolering*. Stockholm: Socialtjänsten, FoU-byrån.
- Sutorius, Ulrika 1998. *Pensionärspartier i Sverige*. Stockholm: Socialtjänsten, FoU-byrån.
- Swane, Christine E 1996. *Hverdagen med demens. Billedannelser og hverdagerfaringer i kulturgerontologisk perspektiv*. København: Munksgaard. (Diss.)
- Svensk ordbok* 1986. Solna: Esselte Studium.

- Svensson, Birgitta 1993. *Bortom all ära och redlighet. Tattarnas spel med rättvisan*. Stockholm: Nordiska Museet. (Diss.)
- Svensson, Birgitta 1997. Livstid. Metodologiska reflektioner över biografiskt särskiljande och modern identitetsformering. I: *Skjorta eller själ. Kulturella identiteter i tid och rum*. Alsmark, Gunnar (red.) Lund: Studentlitteratur.
- Svensson, Ingeborg 2000. Liket i garderoben. Begravningsritualer i spåren av aids. I: *Blott i det öppna. Kyrkorna och kärlekens olika vägar*. Reimers, Eva & Susanne Lindström (red.). Stockholm: Verbum.
- Tagg, Philip 1991. *Fernando the flute. Analysis of musical meaning in an ABBA mega-hit*. Liverpool: Institute of Popular Music, University of Liverpool.
- Taylor, Charles 1992. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Taylor, Charles 1999 (1994). *Det mångkulturella samhället och erkännandets politik*. Göteborg: Daidalos.
- Terdiman, Richard 1993. *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*. Berkeley: Univ of California Press.
- Tidemalm, Dag 1995. *Aktiv, frisk och gemensam eller passiv, sjuk och ensam. Mariahissens pensionärscenter*. Stockholm: Socialtjänsten, FoU-byrån.
- Titon, Jeff Todd 1980. The Life Story. *Journal of American Folklore* vol 93:369:276–292.
- Tornstam, Lars 1994a. Myter inom det gerontologiska forskningsparadigmet. I: *Åldres villkor – Myter och verkligheter*. Hallberg, Hans (red.) Falun: Dalarnas Forskningsråd.
- Tornstam, Lars 1994b (1978). *Åldrandets socialpsykologi*. (5:e rev. upplagan) Stockholm: Rabén Prisma.
- Trossholmen, Ninni 2000. *Tid till eftertanke. Kvinnligt pensionärsliv ur ett klass- och livsloppsperspektiv*. Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige & Etnologiska institutionen, Univ. (Diss.)
- Trouillot, Michel-Rolph 1995. *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston, Mass.: Beacon Press.
- Turner, Bryan S. 1995. Aging and Identity. Some reflections on the somatization of the self. I: *Images of Aging. Cultural representations of later life*. Featherstone, Mike & Andrew Wernick (red.) London: Routledge.
- Turner, Victor 1975 (1974): *Dramas, Fields and Metaphor. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press.
- Turner, Victor 1977 (1969). *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press.
- Van Maanen, John 1988. *Tales of the field. On writing ethnography*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Wahlström, Karin 1998. Resa med vuxen smak. Om att bli pensionär genom att resa. I: *Pigga pensionärer och populärkultur*. Ronström, Owe (red.) Stockholm: Carlsson.
- Valeri, Renée 1991. "Kom så tar vi en kopp!" Svenskarna och deras kaffedrickande. I: *Svenska vanor och ovanor*. Frykman, Jonas & Orvar Löfgren (red.) Stockholm: Natur och Kultur.

- Weber, Max 1930. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. London: Allen & Unwin.
- White, Avron Levine (red.) 1987. *Lost in music. Culture, Style and the Musical Event. Sociological Review Monograph 34*. London: Routledge.
- White, Hayden 1981. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. I: *On Narrative*. Mitchell, W.J.T (red.) Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Williams, Raymond 1980 (1977). *Marx och kulturen. En diskussion kring marxistisk kultur- och litteraturteori*. Stockholm: Bonnier.
- Winther Jörgensen, Marianne & Louise Phillips 2000. *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Visboken* 1993. Stockholm: Sprö och Röda Korset.
- Wittström, Bengt 1980a. Dansen på Skansen. I: *Boken om Skansen*. Baehrendtz, Nils Erik (red.) Höganäs: Bra Böcker.
- Wittström, Bengt 1980b. Jazzen. I: *Boken om Skansen*. Baehrendtz, Nils Erik (red.) Höganäs: Bra Böcker.
- Wolf-Knuts, Ulrika 1995a. Den nostalgiska upplevelsen. *Norveg* 1995:2:33–45.
- Wolf-Knuts, Ulrika 1995b. Drömmen om den gamla goda tiden. I: *Nostalgi og sensasjoner*. Sellberg, Torunn (red.). Åbo: NIF.
- Woodward, Kathleen (red.) 1999. *Figuring Age. Women, Bodies, Generations*. Bloomington & Indianapolis: Indiana Univ. Press.
- Workman, Mark E. 1993. Tropes, Hopes and Dopes. *Journal of American Folklore* 106 (420): 171–183.
- Vår skapande mångfald: rapport från världskommissionen för kultur och utveckling*. 1996. Stockholm: Svenska Uneskorådet.
- Yates, Frances A 1966. *The Art of Memory*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Young, Katharine Galloway 1987. *Taleworlds and Storyrealms. The Phenomenology of Narrative*. Dordrecht: Nijhoff.
- Zerubavel, Eviatar 1996. Social Memories: Steps to a Sociology of the Past. *Qualitative Sociology* vol 19:3:283–300.
- Åström, Anna-Maria 1993. Att sitta på bar i Helsingfors – 1960-talsgenerationens utgångspunkt. I: *Femtiotalister – om konstruerandet av kulturella generationer*. Blehr, Barbro (red) Stockholm: Carlsson.
- Öberg, Peter & Lars Tornstam 1999. Body images among men and women of different ages. *Ageing and Society* 1999:19:629–644.
- Öhlander, Magnus 1993. De gamla barnen. Infantiliseringen av äldre. *Nord Nytt* 52: 79–84.
- Öhlander, Magnus 1996. *Skör verklighet: en etnologisk studie av demensvård i gruppboende*. Stockholm: Institutet för folklivsforskning, Univ. (Diss.)
- Öhlander, Magnus 1999. Deltagande observation. I: *Etnologiskt fältarbete*. Kaijser, Lars & Magnus Öhlander (red.) Lund: Studentlitteratur.

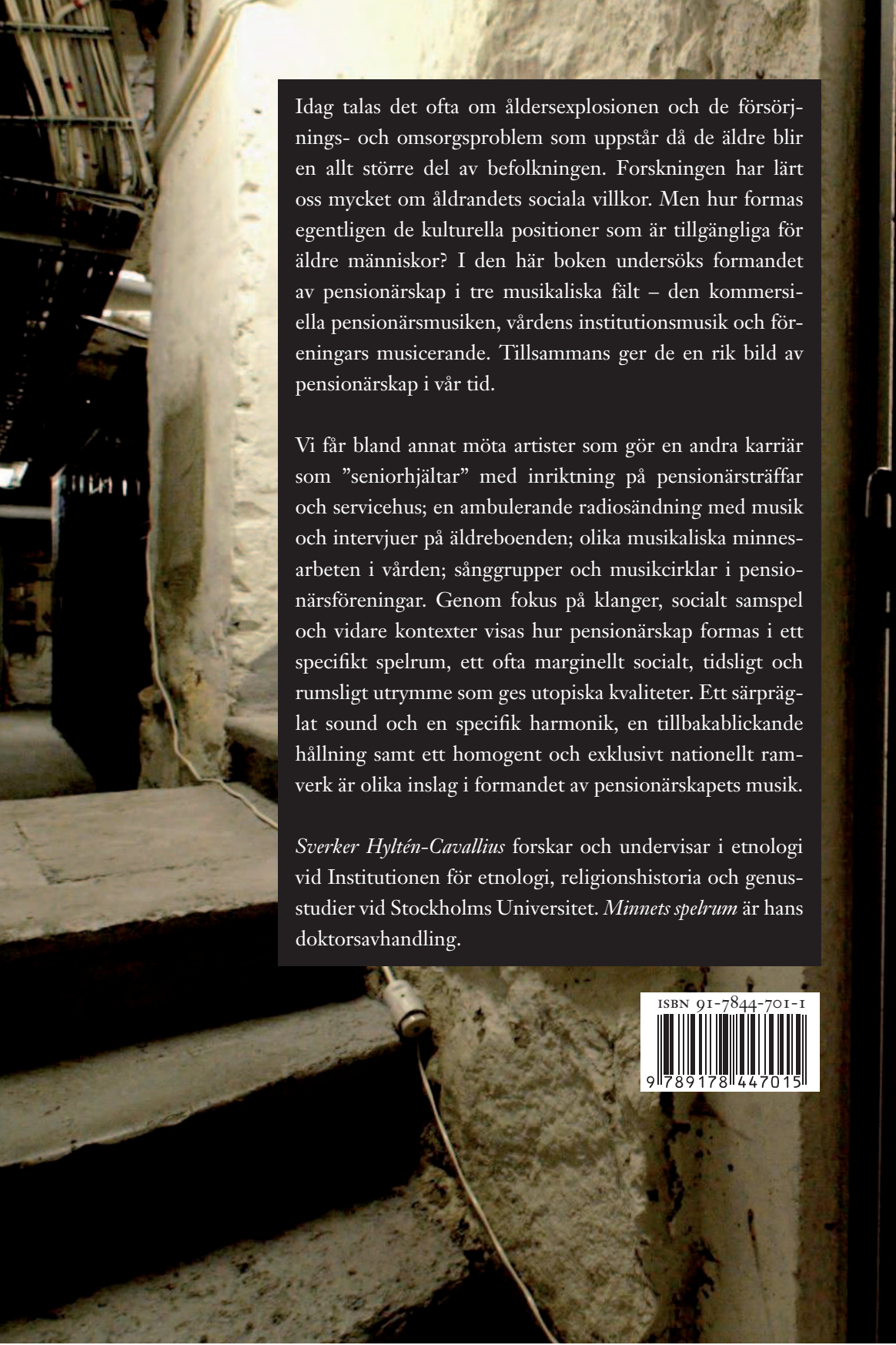
Tidningsartiklar

- Brundin, Olof 1997. Det är mest ettor och nollor i radiohuset. Aftonbladet 1997-09-28:23.
- Leijonhielm, Maria 1994. "Verksamheten [...] utgår från den dementes verklighet", Gotlands Allehanda 1994-11-03. [ofullständig titel pga anonymisering]
- Nylén, Leif 1999. "Kravallstaketen i Älvsjö är ett minne blott." Krönika i Dagens Nyheter 1999-07-19, B:2.
- Säverman, Owe 1997. "Gnesta-Kalles väg med bälgen." Dagens Nyheter, DN Gratulerar, 1997-09-29:B:5.

Gidlunds förlag
Box 123
776 23 Hedemora
hedemora@gidlunds.se

Gidlunds förlag
Örlinge 111
733 99 Möklinta
uppsala@gidlunds.se

www.gidlunds.se



Idag talas det ofta om åldersexplosionen och de försörjnings- och omsorgsproblem som uppstår då de äldre blir en allt större del av befolkningen. Forskningen har lärt oss mycket om åldrandets sociala villkor. Men hur formas egentligen de kulturella positioner som är tillgängliga för äldre människor? I den här boken undersöks forandret av pensionärskap i tre musikaliska fält – den kommersiella pensionärsmusiken, vårdens institutionsmusik och förenings musicerande. Tillsammans ger de en rik bild av pensionärskap i vår tid.

Vi får bland annat möta artister som gör en andra karriär som "seniorhjältar" med inriktning på pensionärsträffar och servicehus; en ambulering radiosändning med musik och intervjuer på äldreboenden; olika musikaliska minnesarbeten i vården; sånggrupper och musikcirkel i pensionsföreningar. Genom fokus på klanger, socialt samspel och vidare kontexter visas hur pensionärskap formas i ett specifikt spelrum, ett ofta marginellt socialt, tidsligt och rumsligt utrymme som ges utopiska kvaliteter. Ett särpräglat sound och en specifik harmonik, en tillbakablickande hållning samt ett homogent och exklusivt nationellt ramverk är olika inslag i forandret av pensionärskapets musik.

Sverker Hyltén-Cavallius forskar och undervisar i etnologi vid Institutionen för etnologi, religionshistoria och genusstudier vid Stockholms Universitet. *Minnets spelrum* är hans doktorsavhandling.

ISBN 91-7844-701-1



9 789178 447015