

ELEKTRONISK TIDSKRIFT
FÖR KONFERENSEN
MUSIK & SAMHÄLLE

M&STE



NR. 7:2020

M&STE: elektronisk tidskrift för konferensen Musik & samhälle Nr 7, 2020

ISSN: 2002-4622

Redaktion: Mikael Askander och Johan A. Lundin

Kontakt: Mikael.Askander@kultur.lu.se och Johan.Lundin@mau.se

Hemsida: <https://www.kultur.lu.se/forskning/konferenser/musik-och-samhalle/>

Omslag: Julius Lundin

"Musik & samhälle" finns också på Facebook: <https://www.facebook.com/Musik-och-samh%C3%A4lle-1529924297269488/?fref=ts>

Konferensen Musik och samhälle är ett samarbete mellan ABF och Lunds universitet, Institutionen för kulturvetenskaper.

Innehåll

Redaktörerna har ordet.....3

Staffan Udd

På konsert i Sörmlandsmodellen.....4

Daniel Ericsson

Dead or Alive and Kicking?.....11

Annette Mars

Kunskapande kraft i skapande verksamhet.....17

Fredrik Nilsson

Tänk om Lill-Babs vore en chokladpralin - Om idoldyrkan, symbolisk kannibalism och pilgrimsresor.....21

Författarpresentationer.....30

Redaktörerna har ordet

Våren 2020 blev en milt uttryckt ovanlig tid. Coronapandemin slog klorna i hela världen. Musiken i live-form ställdes som allt annat på paus. Konserter och framträdanden fick streamas. Det visade sig likväl att musiken fortfarande kan trösta, inspirera, glädja och skapa gemenskap över gränser.

I detta nummer 7 av *M&STE* presenterar vi fyra artiklar. Två av dem, Ericssons och Udds, bygger på föredrag de höll vid konferensen Musik och samhälle, i Lund hösten 2019 (på temat "live"). Mars och Nilssons artiklar har tidigare varit publicerade i bokform (Nilsson i antologin *Intro*, 2012, och Mars i antologin *Coda*, 2014).

Staffan Udd ger i sin text (och i bilder) en provkarta på hur scenkonstverksamheter praktiseras i Region Sörmland, för skolor i det som går under namnet Sörmlandsmodellen. Daniel Ericsson tar ett grepp om musikindustrins förändringar under de senaste decennierna.

I detta nummer har vi också glädjen att kunna återpublicera Fredrik Nilssons artikel "Tänk om Lill-Babs vore en chokladpralin - Om idoldyrkan, symbolisk kannibalism och pilgrimsresor", från vår antologi *Intro* (2012) och Annette Mars artikel "Kunskapande kraft i skapande verksamhet", från vår *Coda* (2014). De är minst lika läsvärda idag. Fredrik Nilsson introducerar ett intressant sätt att studera relationen mellan fans och artist med exemplet Lill-Babs. Annette skriver en inspirerande artikel om att arbeta med skapande verksamhet med musik i fokus.

Mikael Askander

Johan A. Lundin

På konsert i Sörmlandsmodellen

Av Staffan Udd

Scenkonst till alla elever

Sörmlandsmodellen är det avtal mellan Region Sörmland och de nio kommunerna i länet vilket sedan 1978 har möjliggjort att samtliga elever i grundskolan får två scenkonstupplevelser per år. Inför planeringen för år 2020 finns nära 40 000 barn, från 5 år gamla på förskolorna till 15 år gamla elever i årskurs nio i Sörmland. Barn och elever får en scenkonstupplevelse per termin, vilket ger en publikgrupp på omkring 80 000 per år. För att uppnå detta krävs årligen drygt 1200 konserter och föreställningar inom musik, dans och teater inom Sörmlandsmodellen. En tredjedel av scenkonstproduktionen i utbudet är musik vilket betyder att omkring 400 konserter når 26 000 elever med musik i Sörmland varje år.

Under den korta tid, mellan fyrtio minuter och en timme, som musikerna har till sitt förfogande vid en skolkonsert ska de enligt uppdraget från Region Sörmland lyckas förmedla en scenkonstupplevelse med kvalitativ och konstnärlig höjd till eleverna. Då de flesta musiker på turné i skolorna för Scenkonst Sörmland är just musiker och inte musikpedagoger blir det ett naturligt grepp att inleda konserten med att direkt spela musik och inte en beskrivande förklaring om vad som kommer att ske under den följande timmen.

I bästa fall har pedagogerna på skolan använt det handledningsmaterial som alltid sänds till skolorna före konsert och därmed introducerat eleverna till konsertens innehåll och tema. Om pedagogen har lyckats väcka elevernas intresse och ge dem nycklar för att avkoda innehållet i konserten så förhöjs också elevernas upplevelse av scenkonstverket. Om däremot eleverna inte förstår eller inte vet hur de ska ta emot musiken blir det ingen bra upplevelse av konserten. Elevernas intresse väcks ibland genom att möta dem med något de känner igen, det kan vara en referens till samtida popmusik, och när det handlar om den klassiska genren finns ett återkommande och alltid lika fungerande grepp, nämligen att spela John Williams musik till filmen *StarWars* från 1977.

Vid kommentarer eller utvärderingar från pedagoger vill de gärna se musik, teater och dans i riktiga scenkonstlokaler. De skolor som inte har egna gymnastiksalor eller andra stora samlingslokaler får ofta se konserter och föreställningar i offentliga lokaler, exempelvis den lokala stadsteaterscenen eller ett Folkets Hus. Den yngsta publiken (fem år) finns på förskolorna och får i regel alltid gå till närliggande skola eller scenkonstlokal för att se konserter och föreställningar. Långt ifrån alla skolor i Sörmland är belägna nära scenkonstlokaler och därför behöver publiken, elever och pedagoger transporteras till spelplatserna.

De produktioner som går ut på turné för skolorna i Sörmland är oftast anpassade med ett så pass mobilt format att de kan riggas på morgonen, spela två konserter och sedan stå kvar över natt i gymnastiksalen och sedan följande dag eller dagar göra fler konserter för värd-skolan eller besökande skolor. I regel finns inte möjlighet att göra anspråk på skolornas gymnastiksalor hela veckor eftersom de behövs för undervisning.

Ram och uppdrag

Sörmlandsmodellen är ett politiskt uppdrag och det styrs av regionens kulturplan. Producenterna vid Scenkonst Sörmland väljer produktioner med regionens kulturplan som vägledning. Vid Scenkonst Sörmland finns två musikproducenter, två teaterproducenter och en producent för dans. Vidare sker arbete inom främjandeverksamhet för dans och film med aktiviteter som fortbildning, talangutveckling och festivalarrangemang.

Inom Sörmlandsmodellen 2020 krävdes 41 produktioner inom musik, teater och dans för att tillgodose alla elever i Sörmlands län med scenkonst. Produktionerna gör turnéer med olika längd, från en vecka med 6 konserter eller föreställningar, till turnéer som sträcker sig över flera månader och då når upp emot 100 spelade konserter eller föreställningar. De flesta produktioner är besökande gästspel, frilansakter, teater-, dans- och musikgrupper, samt produktion från andra regioner. Scenkonst Sörmland har kapacitet att producera cirka två egna produktioner per år för skolverksamheten.

Sörmlandsmodellen har en årlig budget på omkring 14 miljoner kronor för produktion och distribution av drygt 1200 föreställningar och konserter till länets 80 000 barn och elever. Finansieringen sker genom medel från Statens Kulturråd, Region Sörmland och de nio kommunerna; Oxelösund, Nyköping, Katrineholm, Vingåker, Flen, Gnesta, Trosa, Strängnäs och Eskilstuna. Sörmlandsmodellen bygger till stor del på finansiering från den så kallade Samverkansmodellen, vilket är en ordning för att fördela medel till kulturverksamhet från nationell nivå till regionala verksamheter.



Bild

1. Konsert på Scenkonst Sörmland, Eskilstuna. Foto av författaren.

Observation 1. 2018-09-13 Kl. 10:00-11:00 Scenkonst Sörmland, Eskilstuna.

Det finns många perspektiv och vinklar som kan anläggas och beskriva Sörmlandsmodellen, exempelvis politiska, pedagogiska, estetiska, tekniska, konstnärliga, känslomässiga, tematiska och kontextuella. För att välja något från utbudet som kan beskriva vad Sörmlandsmodellen kan vara så beskrivs i det följande tre konserter med musikgruppen Yiddish Revolution i september 2019. Produktionen är skapad av Musik i syd och framförs av musikerna Louisa Lyne och Edin Bahatjagic. Konserten som går i klezmerton innehåller dramatiserade inslag och projicerade bilder och filmer. Temat i konserten är händelserna under andra världskriget och målgruppen är elever från årskurs 6 till gymnasiet.

Konserten Yiddish Revolution framfördes under optimala tekniska och akustiska förhållanden i konsertsalen vid Scenkonst Sörmland redan hösten 2018 (Bild 1). Publiken sitter komfortabelt, ljud och ljus är perfekt inställda och budskapet om att ingripa mot orättvisor och diskriminering når fram till 100 besökande högstadiel elever från British Junior Secondary.

Observationer gjordes sedan tre gånger på olika spelplatser i Strängnäs kommun i slutet av september 2019. Tanken med observationerna var att se hur olika miljöer påverkar den musikaliska leveransen av det kvalitativa värdet, upplevelsen, och mötet mellan artist och publik. Besöken på de tre spelplatserna visade hur varierat ett uttryck i en konsert kan bli i olika rumsliga och sociala kontexter trots att konsertens format och budskap i grunden är detsamma.



Bild 2 och 3 "Strax dags". Grafisk form Lisa Lach Scenkonst Sörmland. Foto Mohave Media.

Förberedelser

Turnéläggningen sker stegvis och börjar i regel 18 månader innan konserten äger rum på skolan. Det första steget är att producenterna väljer produktion som ska vara med i utbudet för Sörmlandsmodellen. Nästa steg är att skolorna får preliminära turnéplaner där datum, tider och lokaler kan justeras. Tillsammans med de preliminära planerna sänds också informationsblad om produktionen. När sedan datum, tider och lokaler fungerar enligt plan så sänds en ny turnéplan ut till skolorna. En påminnelse, en så kallad "Strax dags", sänds alltid till kontaktperson på skolan före konsert eller föreställning (Bild 2 och 3). Den meddelar tekniska specifikationer och innehåller en fördjupande pedagogisk handledning vilket lärarna bör arbeta med i klasserna i samband med konsert. Det sista steget är att artisterna ringer skolan för de praktiska frågorna någon vecka innan konsert.



Bild 4. Konsert på Thomas Arena, Strängnäs. Foto av författaren.

Observation 2. 2019-09-24 Kl. 12:30-14:30 Thomas Arena, Strängnäs.

Elever som har missat morgonens konsert dyker redan upp en halvtimme innan konserten ska börja. Besökande skolor är Friskolan Asken med 200 elever samt 80 elever från Strängnäs Montessori. Enheterna får busstransport till konsertplatsen. Thomas arena är en större aula med bra komfort för publiken och med hög akustisk och teknisk nivå. Elevernas attityd till miljön är att de är vana att vara där och vet ungefär hur det ska gå till. Salen fylls och det är egentligen för många elever för formatet på konserten som har 90 som egentlig maxpublik, här är närmare 300 elever från årskurs 7-9 närvarande.

När konserten startar sker lite stökiga saker i publiken. Elever börjar exempelvis medvetet klappa händerna i takt och en elev ropar något där det blir extra olämpligt på grund av konsertens tema om förintelsen. Artisterna är dock rutinerade och har teknik för att hantera publikens bifall eller tystnad, spontana klappningar och till slut spontana viftande med lysande mobiler. Det blir trots allt en positiv energi i rummet och ensemblen tar hem det hela. Efter konserten menar artisterna att eleverna förmodligen inte vet hur de ska reagera eller kanalisera känsloladdade stämningar från scenen. Frågan är om de alls förstår att artisterna blir störda. Musikerna kunde ha avbrutit konserten, men gjorde det inte den här gången. Utöver det konstnärliga och tekniska framförandet av musiken så är det tydligt att musikerna kalibrerar publikens gensvar och motivation under konserten.



Bild

5. Konsert på Gripsholms slott, Mariefred. Foto av författaren.

Observation 3. 2019-09-25 13:00-14:00 Gripsholms Slott, Mariefred.

Eleverna från årskurs 7-9 från Mariefreds skola kommer i samlad grupp punktligt cirka 15 minuter före konsert och det går smidigt att lotsa in eleverna till Rikssalen ett par trappor upp i slottsbyggnaden. Rikssalen har använts för konserter med kammarmusik för vuxen publik, men aldrig tidigare för skolkonserter. Det är ljust i salen, alltså inte mörklagt, och här finns mindre utrymme för bus. Trots det är det några som fäller olämpliga kommentarer, exempelvis ”-vilket fint märke” när en svastika projiceras bakom musikerna. Volymen på publikens gensvar och applåder är betydligt lägre än föregående dag vid konserten på Thomas Arena. Det är svårt att styra ljudet till en optimal ljudbild då salen har träpaneler på väggarna. Personal från det kungliga slottet finns på plats vid entrén och under konserten. Eleverna visar med kroppsspråk olika grader av motivation för att lyssna till konserten. De två killarna i stolsraden längst bak med uppfällda huvor på jackorna, flyttar lite motsägelsefullt direkt in sina stolar mot mittgången för att se bättre och uppmärksammar vad som händer på scenen under hela konserten med koncentrerat fokus. Publiken lyssnar igenom den 40 minuter långa konserten och lämnar salen under ordnade former. Den närbelägna Gripsholmsskolan besökte konserten nästa dag och tyckte att det var den bästa konserten de har sett i skolsammanhang. Rikssalen är inte en optimal spelplats ur publikt eller scentekniskt perspektiv, den tunga kulturhistoriska miljön påverkar publikens och sätt att lyssna och interagera med artisterna och den här gången fungerade det bra.



Bild

6. Konsert på Åkerskolan, Åkers Styckebruk. Foto av författaren.

Observation 4. 2019-09-27 Kl. 10:00-11:00 Åkerskolan, Åkers Styckebruk.

Publiken är årskurs 7-9 från Åkerskolan och de ser konserten i sin gymnastiksal. Den är dukad med mattor, låga plintar och de traditionella gymnastikbänkarna. Eleverna rusar och bufflar sig in för att ta plats, det är redan från start hög energi i gruppen. Cirka tio procent av killarna är inte "med". De tittar på sina mobiler eller stör andra elever. Pedagogerna ingriper flera gånger vid de stökiga eleverna. Det blir trots det alltför störande och solisten bryter framförandet och ber publiken att inte prata under konserten. Artisterna anlägger en ny strategi och använder möjligheten att röra sig riktigt nära de stökiga eleverna, och det fungerar, eleverna får positiv uppmärksamhet och börjar interagera med musikerna. Gymnastiksalen har delats av med en ljus ridå, den är delvis mörklad och lysrören i halva taket är tända, just så att projektionerna bakom artisterna ska synas – vilket de gör, men med lägre läslighet än i ett mörklagt rum. Ljudet är så bra det kan bli under förutsättningarna. Elevernas vilja att "klappa med" varierar, men de lyssnar och är tysta under de lugna delarna. En stund in i konserten landar en överenskommelse mellan publik och artister, vi spelar och ni är med och lyssnar. Efter konserten får vi veta att eleverna inte förbereddes inför konserten, pedagogerna har inte förmedlat någon bakgrund och eleverna vet inte vad konsertens tema handlar om. En pedagog berättar efter konserten att de här killarna inte ser någon annan musik eller teater, och det som sker nu är det de får i kulturväg under året. Den uteblivna handledningen är en extra olycklig omständighet i sammanhanget.

Kvantitativt mål och kvalitativa variabler

Sörmlandsmodellen gör det möjligt att nå ett kvantitativt mål och att i princip ge alla elever i länet en scenkonstupplevelse per termin. Producenter och konstnärlig chef vid Scenkonst Sörmland står för urvalet i utbudet och det ska garantera att produktionerna håller professionell verkshöjd. Nästa länk mellan elever och scenkonst är de pedagoger vilka är kontaktpersoner för turnéläggning, lokalbokning och artister.

Pedagogernas arbete och verkan för elevernas upplevelse av scenkonsten måste understrykas – här finns i de bästa exemplen möjligheter att knyta tema i konserter till skolarbetet, men framför allt ge eleverna de första nycklarna till att avkoda och uppleva scenkonstverket ifråga. Det finns också en individuell faktor som påverkar de enskilda elevernas upplevelse av scenkonstverket och det är elevernas tidigare erfarenheter. Den variabeln är svår att veta något om vid turnéläggning och här behöver pedagoger eller andra på skolan meddela vid planeringen av föreställning eller konsert så att elevers personliga trauman inte oavsiktligt rörs upp under konsert eller föreställning.

Scenkonst Sörmland använder elektroniska enkäter för utvärdering, men av hänsyn till och för att inte belasta pedagogerna med fler arbetsuppgifter så sänder organisationen inte per automatik frågor till alla om alla produktioner. Vid kritiska händelser, eller konserter som verkligen uppskattats så meddelar i regel pedagogerna det via telefon eller e-post. Elevernas förväntningar och synpunkter förmedlas ofta bäst genom att personal från Scenkonst Sörmland besöker skolan under konsert.

Inför en konsert och vid turnéläggning så är de scentekniska specifikationerna nödvändiga och centrala i planeringen, likaså att följa rekommendationerna för optimalt publikantal. Andra variabler som påverkar upplevelsen av en konsert: är antalet i publiken, rummets interiör och den sociala kontexten. För ett lyckat resultat krävs administrativa och tekniska förberedelser på spelplatsen samt pedagogiska förberedelser i klassrummen inför konsertbesöket.

Källförteckning

Löpande text

Erfarenheter från turnélägningsarbetet vid Scenkonst Sörmland.

Produktion

Yiddish Revoulution, En produktion från Musik i syd av Louisa Lyne och Edin Bahatijaragic

Observationer

Observation 1. 2018-09-13 Kl. 10:00-11:00 Scenkonst Sörmland Eskilstuna.

Observation 2. 2019-09-24 Kl. 12:30-14:00 Thomas Arena, Strängnäs.

Observation 3. 2019-09-25 Kl. 13:00-14:00 Gripsholms Slott, Mariefred.

Observation 4. 2019-09-27 Kl. 10:00-11:00 Åkerskolans gymnastiksal, Åkers Styckebruk.

Bilder

Bild 1. 2018-09-13 Kl.10:00-11:00 Scenkonst Sörmland Eskilstuna. Foto av författaren.

Bild 2 och 3 "Strax dags" Grafisk Form: Lisa Lach Scenkonst Sörmland. Foto: Mohave Media.

Bild 4. 2019-09-24 Kl.12:30-14:00 Thomas Arena, Strängnäs. Foto av författaren.

Bild 5. 2019-09-25 Kl.13:00-14:00 Gripsholms Slott, Mariefred. Foto av författaren.

Bild 6. 2019-09-27 Kl.10:00-11:00 Åkerskolans gymnastiksal, Åkers Styckebruk. Foto av författaren.

Dead or Alive and Kicking?

Av Daniel Ericsson

För snart tio år sedan skrev jag en bok med den något pretentiösa titeln *Den odöda musiken: Essäer om teknologi, ledarskap och kreativitet* (Ericsson, 2010). Min utgångspunkt var att musikens fält inte längre var vad det en gång varit, och att många – i perspektiv av digitalisering och nya alternativa produktions-, konsumtions- och distributionskrafter – hade proklamerat musikindustrins död. Argumentet jag förde fram var att musikindustrin inte alls var död, men att den å andra sidan inte var levande på det vis den tidigare hade varit. Musikindustrin befann sig istället, hävdade jag, i ett slags kreativt limbo, i väntan på ledarskap.

Som inspiration för mitt utforskande av teknologi, ledarskap och kreativitet hade jag tagit fasta på två teser. Först och främst vägledades jag av Jacques Attali (1977/1985) tes om att större förändringar i samhället förebådas av fundamentala förändringar vad gäller det sätt på vilket musik produceras, distribueras och konsumeras. För det andra lät jag mig ledsagas av Richard Normanns (2001) tes om att digitalisering banar väg för ett strategiskt paradigmskifte: digitalisering gör att tid och rum tättnar, vilket skapar möjligheter att skapa värde på sätt som tidigare varit otänkbara. Aktörer som tidigare hade varit omöjliga att förena i tid och rum kan nu kopplas samman, och aktiviteter som tidigare varit omöjliga att separera från varandra kan nu ”buntas om” på nya sätt. I förlängningen leder detta till, menar Normann (ibid.), att de tidigare så effektiva och omhuldade värdeskapande strategierna ”massproduktion” och ”kundanpassning” sakta men säkert ersätts av ”samproduktion”. Konsumtion och produktion sammanfaller helt enkelt till en och samma kategori, konsumtion.

Attali (1977/1985) och Normanns (2001) teser formade tillsammans min undran inför den odöda musiken. Så här i efterhand framträder mina undringar, där och då, som tre samtidsspaningar och jag frågar mig nu – i syfte att spekulera kring varthän musiken och samhället är på väg: Hur blev det då?

Repetitionens era bruten?

Min första spaning tog sikte på ett mer eller mindre ovedersägligt faktum, att det Jacques Attali (1977/1985) benämner ”repetitionens era” nu var bruten. Det som under närmare sextio års tid hade varit skivindustrins *raison d'être* – massproduktion av lagrad musik på skivor ämnade för en massmarknad – hade ersatts av strömmad musik och alternativa sätt att distribuera musik. LP-respektive CD-skivorna var nu relikerna lämnade därhän att samla damm på loppmarknaderna och i deras osorterade skivbackar.

Repetitionens era hade dock inte följts av ”kompositionens era” – den era inunder vilken musikern inte bara själv skriver och framför sin musik utan också själv skapar de instrument på vilka musiken framförs – som Attali (ibid.) förutspått. Snarare kunde en tillbakagång till ”representationens era” skönjas, det vill säga den era som enligt Attali (ibid.) föregår repetitionens era – i en tänkt samhälllig progression. Denna era kännetecknas av tids- och platsbundna framföranden av originalmusik, det vi idag med andra ord skulle kalla för ”live-uppträdanden”. Som grund för min spaning anförde jag ett i mitt tycke iögonfallande fenomen: fler och fler artister väljer att möta sina lyssnare på nya sätt, till exempel genom att framföra sin musik hemma hos publiken i s.k. ”house concerts” (se även Ericsson, 2007).

Tio år senare kan jag konstatera att återgången till representationens era fortsätter – och det med till synes ökad kraft. Skivindustrin framstår inte längre som en *skivindustri* utan som en *upplevelse-*

seindustri. Denna förändrade identitet märks inte minst hos de ledande kommersiella aktörerna på musikens fält. Marknadsledande Universal Music Group har numera som devis ”We exist to shape culture through the power of artistry”; Sony Music, världens tredje största aktör på musikområdet, skriver på sin hemsida att det inte längre ”bara” handlar om att ”skapa ny musik och sprida den, utan också att skapa nya sätt för musikälskarna och lyssnarna att komma nära musiken och artisterna”; och Live Nation har sedan 2010 genom strategiska företagsförvärv och fusioner etablerat sig som det världsledande evenemangs- och bokningsbolaget.

Samtidigt måste dock ett stort frågetecken sättas för hur pass entydig denna återgång till representationens era egentligen är. Även om musikkonsumtion företrädesvis sker via streamingtjänster är tillverkning och försäljning av CD-skivor fortfarande en miljardindustri enbart i USA – och till mångas förvåning är LP-skivans popularitet stadigt ökande. Första halvan av 2019 såldes CD-skivor i USA till ett värde av 248 miljoner dollar – att jämföra med försäljningen av vinylskivor som noterades för en 13%-ig uppgång till 224 miljoner dollar (Leight, 2019).

Det tycks som om nostalgins makt är stor. Och så också repetitionens era.

Bortom de binära kreativetsmaskinerierna?

I min andra spaning försökte jag mig på att problematisera konsekvenserna av det musikpolitiska paradigmskifte jag menade var under uppsegling. Vad händer med skivbolagens, artisternas och musikkonsumenternas maktpositioner och relationer när ”skivan” inte längre fungerar som ekonomisk och kreativ ”kassako”? Svaret jag gav var att den tidigare så framgångsrika skivindustrins ”binära kreativetsmaskinerier” var på väg att sättas ur spel – och att nya alternativa och gränsöverskridande kreativetspositioner nu började se dagens ljus.

Med begreppet ”binära kreativetsmaskinerier” önskade jag sätta ord på den åtskiljande och överordnade logik som närt musikindustrin under så många år – men som samtidigt utmålats som tärande för den artistiska kreativiteten: Artisten sätts på kreativ piedestal medan publiken reduceras till en passivt underlägsen position, tyst och beundrande – antingen framför skivspelaren eller i konsertlokalerna. Ett fenomen som ”house concert” utmanar denna logik i grunden. Å ena sidan kliver artisten i både fysisk och symbolisk mening ned från sin upphöjda position när hen möter sin publik hemma i vardagsrummet hos den som står värd för konserten. Å andra sidan ges värden en möjlighet att verka från en högst aktiv position och samproducera evenemanget med artisten – med allt vad det innebär från att boka artisten och sälja biljetter till att upplåta sitt hem som konsertlokal och där skapa en god stämning, kanske genom att se till att det finns mat och något att dricka för den som så vill. På detta vis blir värden en prosumert, det vill säga en aktör som producerar och konsumerar på en och samma gång.

Tio år senare tycks det som om ”hemma hos”-prosumerterna blivit allt fler. En googlesökning på ”house concert” ger över 4,5 miljoner träffar och begreppet har till och med fått en egen wiki-sida. Samtidigt har repertoaren av alternativa och gränsöverskridande kreativetspositioner blivit allt större.

I boken *Tongivande entreprenörskap – Opera på småländska* (Ericsson, 2018) framträder till exempel ”crowdfunding” och ”kreativa constellationer” som synnerligen betydelsefulla när två entreprenörer på musikens område bestämmer sig för att etablera en ny kulturell institution – en opera! – i Småland. I båda fallen erbjuds den forne passive musiklyssnaren att aktivt delta i tidigare otänkta och omöjliga ekonomiska och kreativa samarbeten. Crowdfunding tillåter henne att bli finansör, en mecenat med ekonomisk makt att forma i vilken riktning musiklivet ska utvecklas, medan hennes tid och arbetskraft tas i anspråk inom ramen för den kreativa constellation hon valt att engagera sig i. I fallet med Smålandsoperan mobiliseras operaälskare i regionen för att utföra sysslor som annars hade (för)blivit ogjorda – eller utförda av marknadsaktörer till priser som det

helt enkelt inte finns ekonomiska resurser för. "Smålandsoperans vänner", som de kallar sig, agerar scenarbetare, funktionärer, marknadsförare etc. Några av dem tar till och med plats i operakören.

Dessa olika former av prosumtion bryter mot den binära uppdelningen mellan de kreativa artisterna och den passiva publiken. Men inte helt: det görs ännu skillnad mellan de två positionerna. Kanske är det helt enkelt så att det binära kvarstår, men att det är det hierarkiska avståndet mellan de två positionerna som har krympt? En sådan tolkning ligger helt i linje med Sony Musics affärsidé att föra "musikälskarna" närmare artisterna – vilket osökt leder mig in på min tredje spaning.

Det kreativa subjektets decentrering?

Den tredje spaningen i *Den odöda musiken* sätter ljuset på Artisten (med stort A), det kreativa subjektet, och de konsekvenser återgången till representationens era och den digitaliserade prosumtionen får för detta subjekt. Utgångspunkten för mitt resonerande där och då var min fascination för ett empiriskt fenomen jag tyckte mig ha noterat: inom populärkulturen i stort, men i synnerhet på musikens fält, tycks det råda ett slags besatthet av *monster*. 1980-talets storvulna *Monsters of Rock*-konserter, den kritikerhyllade dokumentären *Some Kind of Monster* (2004) om gruppen Metallica och Lady Gagas formidabla succé *The Monster Ball Tour* (2009-2011) är blott, hävdade jag, några signifikanta exempel ur den digra monsterflora som ständigt fylls på med nya exemplar. Mitt Spotifyflöde översvämmas idag av låtar om monster (av vitt skilda artister såsom Stereo Honey, James Blunt, Lana Del Ray, Kanye West, Eminem/Rihanna och Imagine Dragon), album med monster i titeln (Lady Gaga, R.E.M., Paramore och David Bowie för att nämna några av de mer kända) och artister som har lagt till ordet i sina namn (som Monster Magnet och Of Monsters and Men).

Denna besatthet tolkade jag bland annat utifrån ett etymologiskt perspektiv: Monster kan härledas till latinets monstrum, övermänskligt väsen – vilket i sin tur kan spåras till monere, att varna (se Ericsson, 2010, s. 97). Att som artist benämna sig själv monster – eller referera till begreppet i sitt verks titel – skulle alltså kunna tolkas som ett slags varudeklaration, en varning till musikkonsumenten att det som väntar är en "larger than life"-upplevelse. En annan tolkning är att förlita sig till den betydelse som anges i *The New Oxford Dictionary of English*; Oförskämdhet. Genom att anspela på ordet monster försöker artisten att etablera (eller befästa) en position på musikens fält där moraliskt gränsöverskridande ses som legio. Att vara monstros om oförskämd skulle då både vara ett mål i sig och ett medel för att generera kulturellt anseende och kapital.

I *Den odöda musiken* var det dock ett specifikt monster som fick stå i centrum för framställningen: Frankensteins monster. "En av död materia och vetenskap tillskapad varelse", som jag uttryckte det: "En konstruktion av ondska och hemska i mellanrummet mellan liv och död. En odöd existens som förebådar den stora katastrofen, apokalypsen, som inträffar när monstret vänder sig mot sin skapare" (ibid., s. 98).

Att jag lät just detta monster spela en framträdande roll hade sina skäl. Dels utgör Frankensteins skapelse för många själva sinnebilden av ett monster – vilket inte minst framgår av de många nidsbilder som tecknades av Metallicas Lars Ulrich och James Hetfield när de vid millennieskiftet gick i bräschen för att stoppa den då grasserande fildelningen (ibid., s. 104). Dels – och kanske mest betydelsefullt – tillät detta monster mig att formulera en kritisk förståelse för artistens roll i samhället (och vice versa) genom att läsa Mary Shelleys roman utifrån ett marxistiskt och radikalhumanistiskt perspektiv. Med Horkheimers och Adornos (1947/1996) idé om att den upplysta människan i och genom sitt handlande sår fröet till sin egen undergång för ögonen, menade jag att Mary Shelleys roman *Frankenstein eller den moderne Prometheus* (1818/2008) kan förstås som ett slags allegori över kapitalismens varuproduktion och fetischdyrkan – och, att den i överförd bemärkelse

samtidigt var en tveeggad allegori över skivindustrins binära kreativitetsmaskineri. I händerna på skivbolagens Artist&Repertoire-ansvariga blir artisterna först till monstruösa fetischer som, likt Frankensteins monster, slår tillbaka mot sina skapare. Och därefter blir artisternas egna skapelser – musiken och de framgångar som följer med den – till monster som hämmar deras kreativitet i form av prestationsångest och alienation.

Min slutsats där och då var att monstrens tid på intet sätt var förbi. Trots maktförskjutningar i det musikpolitiska systemet från skivbolag och artister till prosumenter; trots att den digitaliserade teknologin krymper det hierarkiska avståndet mellan det dyrkade och dyrkarna – och trots en uppenbar monstruös självmedvetenhet (för att inte säga självupptagenhet) och vilja hos många artister att se sig själva som monster betraktat, och sina egenhändigt skapade monster, i vitögat. De kreativa subjekten decentreras, hävdade jag – men monstret inom dem fortsätter helt enkelt att hemsöka dem. Min läsning av den gruppterapi som medlemmarna i Metallica genomgår i dokumentären *Some Kind of Monster* för att komma tills tals med sig själva som monster pekar åtminstone i den riktningen: Den kreativa människan tycks behöva skapa sina monster för att kunna skapa sina monster.

Mycket talar för att denna sentens fortfarande äger sin poäng.

Du sköna nya värld?

Om Jacques Attali (1977/1985) skulle ha rätt i sin tes om att förändringar på musikens område förebådar mer vittförgrenade och djupgående förändringar i samhället, så skulle detta alltså vara vad vi har att vänta: Ett nostalgiskt tillbakablickande mot den era där repetitiv masstillverkning var melodin parat med ett minskande hierarkiskt avstånd mellan olika samhällsklasser. Eller: Ett fragmentariserat upplevelsesamhälle där konsumenternas makt ökar på bekostnad av protagonisterna i den ”stora berättelse” som kapitalismen representerar.

Musikens järtecken pekar med andra ord i två diametralt motsatta riktningar. Modernism å ena sidan; postmodernism å den andra. Och det som ter sig livskraftigt och levande i den ena riktningen, ter sig tämligen dödfött i den andra riktningen. Och vice versa. Hur man än vrider och vänder på järtecknen måste man därför nog i slutändan komma fram till att det framtida samhälle vi har att vänta – om vi nu nödvändigtvis måste tro på Attali (ibid.) – kommer att karaktäriseras av *både och*. Modernism *och* postmodernism. Repetition *och* representation. Produktion, konsumtion *och* prosumention. Monster *och* människor.

Eller om man så vill: Liv *och* död.

Coda

Men vänta! Mary Shelleys (1818/2008) *Frankenstein* är en bok med många bottnar. Förutom att läsas som samhälls- och upplysningskritik kan den också, som Ronny Ambjörnsson (1990) visar, läsas som en etisk kritik av vetenskapen. Vad har en sådan läsning att säga den som vill förstå sammanflätningen av musik och samhälle?

Den första, och kanske viktigaste, aspekten av den etiska kritik Shelley riktar mot vetenskapen är inskriven i verkets undertitel och refererar till halvguden Prometheus som satte sig upp mot sina skapare, stal elden från dem och som straff blev fjättrad vid en klippa. ”Liksom Prometheus blir också Frankenstein fjättrad”, skriver Ambjörnsson (1990, s. 106), ”men inte vid någon av naturens formationer utan vid sin egen skapelse.” Ambjörnsson tar här Frankensteins öde som intäkt för att vetenskapens skapelse i sin tur skapar vetenskapen, och dessa ömsesidiga skapelseakter pekar i riktning mot en ”livlös intighet” (ibid., s. 107). Men det är en tolkning som haltar. Betänker man att elden som Prometheus stal från gudarna gavs till människorna och att de med den tillägnar sig språk och vetenskap, men också drar ut i krig med den, blir det etiska budskapet något an-

norlunda: Prometheus var slug och våghalsig, men det han saknade, och som gudarna hade gott om, var *omdöme* (här dristar jag mig till att återigen referera till mig själv; Ericsson, 2001). Den etiska hållningen i Shelleys verk skulle därför kunna preciseras till att vetenskapen i sig inte leder mot en "livlös intighet", det är den *omdömeslösa* vetenskapen som leder därtill.

För visst kan också Frankenstein anklagas för att brista i omdöme. Men nog är hans omdömeslöshet av en annan art än Prometheus? Är inte här slugheten och våghalsigheten ersatta av ett slags perverterat forskaretos, utvecklat under i det närmaste sjukdomslika former? Detta etos, menar Ambjörnsson (1990), är det moderna projektets förnuft, "utopin om en genomskinlig och rationell värld, en värld av oavbrutna framsteg" (ibid., s. 107) – men därmed inte sagt att det är ett känslolikt förnuft eller ett världstillvänt sådant, snarare tvärtom. Det är *passionen* i själva skapelseakten som vägleder Frankenstein – och som blir hans fall. Inte för inte låter Shelley därför Frankenstein, i eftertankens kranka blekhet, konstatera att "en fulländad människa bör alltid bevara ett lugnt och fridsamt sinne, och aldrig låta en passion eller en övergående önskning störa hans lugn" (Shelley, 1818/2008, s. 40).

En tredje etisk kritik i Shelleys verk, utöver kritiken mot den omdömeslösa konsekvensetiken och det passionerade forskningsetoset, framträder i monstrets kritik mot Frankenstein. "Jag är din skapelse, ta hand om mig" är ett etiskt budskap som monstret gång på gång försöker att inskräpa hos sin skapare och som monstret finner stöd hos i Miltons *Det förlorade paradiset* i vilket en skapare krigar mot sina skapelser. Det ansvar som monstret utkräver av sin skapare försätter dock Frankenstein i en moralisk konflikt; antingen se till monstrets "välbefinnande" eller vinnlägga sig om kommande generationers väl (ibid., s. 151).

I överförd mening, transponerad till musikens område anno 2020, väcker Shelleys etiska kritik en rad frågor.

Hur står det egentligen till med omdömet på musikens fält? Är det till exempel försvarbart ur miljöhänseende att i nostalgins namn åter ge ut vinylskivor? Är det miljömässigt hållbart att organisera allt större och större festivaler för människor att vallfärda till i upplevelsens namn?

I vilken utsträckning baseras musikens fält och de kreativa subjektens skapelseprocesser på passion? Är passion månen en förutsättning för prosument och viljan till att söka gränsöverskridande kreativa positioner? Är ett fenomen som crowdfunding ett förnuftigt sätt att bredda den ekonomiska basen – eller är det att utnyttja människors kärlek till konst och kultur?

Och vem eller vilka tar egentligen ansvar för de monster som har skapats och skapas på musikens fält? Här och nu – och imorgon?

Referenser

- Ambjörnsson, Ronny (1990). *Mansmyter. Liten guide till manlighetens paradoxer*. Stockholm: Fischer & Co.
- Attali, Jacques (1977/1985). *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ericsson, Daniel (2001). *Kreativetsmysteriet. Ledtrådar till arbetslivets kreativering och skrivandets metafysik*. Stockholm: EFI vid Handelshögskolan i Stockholm.
- Ericsson, Daniel (2007). *Musikmysteriet. Organiserade stämningar och motstämningar*. Stockholm: Ekonomiska Forskningsinstitutet vid Handelshögskolan i Stockholm.
- Ericsson, Daniel (2010). *Den odöda musiken. Essäer om teknologi, ledarskap och kreativitet*. Stockholm: EFI vid Handelshögskolan i Stockholm.
- Ericsson, Daniel (2018). *Tongivande entreprenörskap – Opera på småländska*. Lund: Studentlitteratur.
- Horkheimer, Max och Adorno, Theodor (1947/1996). *Upplysningens dialektik*. Göteborg: Daidalos.
- Leight, Elias (2019). Vinyl is poised to outsell CDs for the first time since 1986. Rolling Stone, 6 september.
- Normann, Richard (2001). *När kartan förändrar affärslandskapet*. Malmö: Liber.
- Shelley, Mary (1818/2008). *Frankenstein eller Den moderne Prometheus*. Lund: Bakhåll.

Kunskapande kraft i skapande verksamhet

Av Annette Mars

När jag var tolv år spelade jag tvärflöjt på julottan i kyrkan, på första raden satt Hammarlund, som var frisör i vår lilla by, och hans fru. När jag spelade Ave Maria höll de varandra i händerna och tårarna rann nerför deras kinder. Det var en av de första starka upplevelserna jag fick av att uppträda med musik. Det gav mig inte bara detta fina minne utan också en drivkraft att jag skulle beröra med musik, eftersom det gav både mig och andra människor så mycket. Redan som liten ville jag bli lärare, och musik har alltid varit en stor del av mitt liv, så det blev naturligt för mig att läsa till musiklektare. För mig har det varit en oerhörd förmån att få arbeta med barn och ungdomar i kombination med musik, det har givit mig möjligheten att arbeta med det som intresserar mig allra mest, nämligen hur man får individer att växa och utvecklas musikaliskt men även som människor. När det gäller elevernas musikaliska kunskapande och utveckling har läraryrket därför varit ett drömjobb för mig. I min lärarroll har jag sett att kunskap skapas i relation till andra och i relation till tidigare erfarenheter. Den glädje som sprudlat ur elevernas ögon när de helt plötsligt klarar av att spela någonting på piano eller när de genomfört sin första konsert med sitt nystartade band och fått ta emot sina första applåder, det finns inte mycket i yrkeslivet som går upp mot dessa tillfällen.

Mitt förflutna är en del av den lärare och doktorand jag är idag. Mitt här och nu kommunicerar med mitt förflutna och detta tillsammans skapar det rum för lärande som jag befinner mig i. I detta kulturella rum är jag verksam som lärare, doktorand, flöjtist, mamma, låtskrivare, syster, fru, vän och alla andra roller som individen Annette har.

Kapitlet jag skrivit i denna bok handlar om hur vi lär oss tillsammans med andra och hur skapande verksamhet blir ett kraftfullt verktyg för kunskapande.

Musikalprojekt

Jag har under många år arbetat som musiklektare med ungdomar i årskurserna 6-9. I detta arbete har jag sett att skapande verksamhet är ett kraftfullt verktyg när jag arbetar med lärande. Jag har därför lagt stor del av min undervisning på att eleverna ska skapa själva för att förstå musikens verktyg, musikens sammanhang samt att det fungerar utmärkt som verktyg för att lära sig att spela instrument. Det mest omfattande skapandeprojekt vi har på Killebäckskolan är ett musikarbete i årskurs nio, där eleverna skapar allt från grunden. De skriver manus, de gör karaktärerna, de skapar kläderna, de skapar rekvisitan, de gör koreografin, de gör musiken och de gör alla texter. Allt från grunden, allt från deras egen skapandekraft.

Vi som är lärare blir i detta projekt möjliggörare, vi blir inte längre lärare – elev utan snarare vuxen – ungdom, som Törnquist (2006) uttrycker det: *"I mötet med eleverna i det här projektet bildar vi vuxna och elever ett team där alla är unika med sin insats."* (s.124). Vi vuxna lånar ut vår kunskap till ungdomarna så att de genom att skapa tillsammans med oss vuxna och tillsammans med varandra kan tillägna sig ny kunskap. Ett projekt av detta slag kräver mycket kunskap hos lärarna, både i ämnet men även om lärandets väsen, för att kunna leda elever vidare i kunskap. Bland annat eftersom vi aldrig vet vilken väg eleverna väljer att ta i sitt skapande. Vi får glatt hänga med i de svängar eleverna tar och vi hakar på och skapar rum för kunskap där eleven befinner sig. När eleverna fastnar måste vi lärare ta dem vidare, då krävs att vi har mer ämneskunskap än eleverna, men det krävs också att eleverna har förtroende för oss så att de kan lyssna och ta emot kunskap. Elevernas förtroende är frukten av det relationskapital vi lärare investerat i under elevernas tid på skolan. Detta relationskapital gör det möjligt att driva ett stort skapandeprojekt med samtliga elever i årskurs nio. Eleverna har även förtroende för lärarnas ämneskunskap, Törnquist (2006)

menar att ungdomar i ett musikalarbete accepterar och lyssnar på vuxna som har djup ämneskunskap. Flera saker samspelar således för att musikalprojektet ska fungera så att alla elever blir delaktiga; relationskapital, pedagogisk hantverksskicklighet samt ämneskunskap. Som en biprodukt har vi genom åren märkt att musikalprojektet hela tiden berörde skolans värdegrund, och vi bestämde oss att kalla musikalarbetet för ett värdegrundsarbete. Berättelsen om hur musikalprojektet och värdegrundsarbete kom att sammanfogas får vänta till en annan gång då jag i denna artikel fokuserar på det lärandet som uppstår i skapandet tillsammans med andra.

De grundtankar som vi lärare har i projektet harmonierar väl med ett sociokulturellt perspektiv på lärande och jag kommer i nästa avsnitt presentera detta lite närmare.

Kunskapande i ett sociokulturellt perspektiv

I ett sociokulturellt perspektiv är kunskapandet som sker här och nu direkt påverkat av individens tidigare erfarenheter och kunskaper. Kunskapandet är även påverkat av i vilket sammanhang lärandeprocesserna sker. Förutsättningarna för kunskapandet består i ett sådant perspektiv av många olika delar. Mars (2013) skriver "I ett sociokulturellt perspektiv skapar barnet sin inre logik i den miljö där det växer upp. Kunskapsbildning sker på två plan, först i det sociala samspelet och sedan i barnets egen tankevärld. I detta perspektiv har högre kunskapsfunktioner sitt ursprung i ett socialt sammanhang" (s. 80). Det är enligt Daniels (2005) lika korrekt att tala om processer mellan människor som inom människor när det gäller utvecklandet av mentala funktioner, ny kunskap. De kunskapsprocesser som sker har sitt ursprung i ett socialt sammanhang. Daniels talar om detta som delad kognition, socialt distribuerad kognition och ett kollektivt minne. Wertsch (2002) menar att det kollektiva minnet är en aktivitet, en process i rörelse som är dynamiskt förändringsbar. Vidare är det kollektiva minnet socialt konstruerat, det är kognitiva processer som skapas i mötet med andra människor, just nu, men även historiskt. Mars (2012a) beskriver det sociokulturella perspektivet utifrån aktivt deltagande, där den egna aktiviteten och interaktionen med andra blir grunden för kunskapande. Lärande är till sin natur dialogiskt och denna dialog kan ske både inombords, i relation till våra tidigare erfarenheter och interaktion med och i relation till andra (Bakthin, 1981; Wertsch, 1998; Daniels, 2005). I detta perspektiv sker kunskapsbildning omväxlande på två plan, i det sociala samspelet samt i mentala processer (Vygotsky, 1978; Wertsch, 1998). Interaktion med andra är avgörande för utvecklande av förmågor vilket ger att mental mognad blir sekundär när det gäller utveckling av de mest komplexa och unika formerna av mänskligt beteende (Vygotsky, 1978). Det är genom att låna den kunniges kunskap och verktyg och imitera hur den kunnige använder dessa som fler och fler modeller skapas inom individen vilket i sin tur skapar fler förutsättningar för att klara av att lösa ett problem. Genom den växande kunskapen inom individen utvecklas resonemang och detta leder till en mer spontan tankegång, kunskapen har blivit individens egen.

Det kulturella sammanhanget individen befinner sig i har stark påverkan på lärandet, människans historia bildar därmed en förutsättning för hur lärandet ter sig här och nu (Vygotsky, 1978; Vygotskij 1980; Säljö, 2000). Wertsch (1998) menar att en skicklig användare av kulturella verktyg har förutsättningar för att leda andra vidare kunskapande. Mars (2012a) talar om detta som ett pedagogiskt hantverk och menar att lärarens pedagogiska hantverksskunnande är oumbärligt för elevernas kunskapande. Enligt Wertsch (1998), Mars (2012a; 2013) är verktyg för lärande starkt påverkade av den omgivande kulturen. Ungdomar som lär sig musik tillsammans med andra använder de verktyg för lärande som de är vana vid när de ska lära sig själva någonting och framför allt när de kommer till en kritisk punkt i sitt lärande. Men när de undervisar en kamrat använder ungdomarna de verktyg för lärande som kamraten behöver. Ungdomar är lyhörda för vad deras kamrater behöver, men är i behov av de verktyg de själva behärskar när ny kunskap skapas (Mars, 2012a; 2013). Mars (2012b) menar att de som undervisar ungdomar måste vara följsamma och medvetna om elevers bakgrund och kulturella identitet då detta starkt påverkar hur de lär sig musik. En lärare eller annan kunskapsbärare som är skicklig på att använda kulturella verktyg skapar

en stringens och framåtsyftande pedagogisk tanke som kan leda elever vidare i kunskap, de bildar förutsättningarna i en proximal utvecklingszon (Vygotskij, 1978).

Skapande verksamhet öppnar upp för kreativitet och fantasi som verktyg för att begreppsliggöra ny kunskap. Vygotskij (2006) menar att fantasin som används i skapande är starkt påverkad av människans tidigare erfarenheter och det är dessa tidigare erfarenheter som utgör grunden för det som kan skapas här och nu. I ett sådant perspektiv skapas en kunskapsspiral likt den hermeneutiska spiralen (Ödman, 1978) i musikalarbete, då eleverna får rikare erfarenheter och i och med detta fler inre resurser att skapa med vilket i sin tur återigen leder till rikare erfarenheter och rikare fantasi. Enligt Vygotskij (1978) skiljer sig fantasin åt mellan barn, ungdom och vuxen men den vuxnes fantasi är mer utvecklad och rikare eftersom den vuxne bär med sig fler erfarenheter som ger fantasin ökade möjligheter. I ett skapande sammanhang måste därför den vuxne våga ta ett kreativt grepp om skapandet, för att eleverna ska kunna utveckla nya förmågor och ge fantasin ytterligare möjligheter att utvecklas. Det är alltså nödvändigt att vidga elevernas vyer för att möjliggöra en grund för en skapande verksamhet (Vygotskij, 2006). I den svenska grundskolans uppdrag ska den skapande verksamheten vara en del av elevernas skolvardag. I Lgr 11 står: "Eleverna ska få uppleva olika uttryck för kunskaper. De ska få pröva och utveckla olika uttrycksformer och uppleva känslor och stämningar. Drama, rytmik, dans, musicerande och skapande i bild, text och form ska vara inslag i skolans verksamhet. En harmonisk utveckling och bildningsgång omfattar möjligheter att pröva, utforska, tillägna sig och gestalta olika kunskaper och erfarenheter. Förmåga till eget skapande hör till det som eleverna ska tillägna sig." (s.10). Denna del av skolans uppdrag går väl samman med det perspektiv på kunskap som jag presenterat här.

Avslutande tankar till dig som kunskapsförmedlare

Att arbeta med barn och ungdomar i skapande former betraktar jag som en pedagogisk gåva. I musikalprojektet som jag beskrivit i artikeln synliggörs ständigt lärandeprocesser och kunskapsutveckling hos de deltagande ungdomarna. Det är som att själva musikalarbetet i sig skapar kunskapsrum som ungdomarna dras in i. Varje skola och institution som arbetar med barns och ungas kunskapande behöver förstå att skapande verksamhet är någonting som lyfter elevernas förmåga att kunskapa. Skapande projekt är aldrig hinder för verksamheten det är alltid möjligheter till ny kunskap.

I musikaliskt lärande innebär det sociokulturella perspektiv som presenterats i denna artikel att den musikaliska lärandekultur som omsluter barn och unga starkt påverkar deras sätt att muscera och begreppsliggöra musik, det innebär även konkret att deras tidiga musiklärare är mycket viktiga för deras musikaliska lärande även högre upp i ålder. Vidare innebär det att om man har den klingande musiken, att spela musiken på instrument eller sång, i fokus så bör musiklärare vara lyhörda för vad varje barn eller ungdom bär med sig till musiklektionerna. Denna medvetenhet möjliggör musikalisk utveckling och ska ses som ett kraftfullt verktyg för lärande.

Det är förmätet att tro att vi kan bestämma vad barn och unga ska lära sig, det går nämligen inte. Vi kunskapsförmedlare kan vara möjliggörare, vi kan skapa delaktighet och därmed forma kunskapsrum för barn och unga att befinna sig i. Men vi får inte överge dem där, vi måste vara med och se när det är dags att hjälpa dem över nya kunskapströsklar, vi måste låna ut vår kunskap till dem så att de till slut kan göra den till sin egen.

Detta innebär alltså att du som är i positionen som musikalisk kunskapsförmedlare påverkar barn och unga. Det är viktigt att aldrig glömma det ansvar vi har och de möjligheter detta skapar.

Referenser

- Bakhtin, M.M. (1981). *The dialogic imagination. Four Essays*, Michael Holquist (Ed.); translated by C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Daniels, H. Ed. (2005). *An introduction to Vygotsky*. New York: Routledge.
- Mars, A. (2012a). *Musikaliskt lärande i kulturmöte. – En fallstudie av gambiska och svenska ungdomar i samspel*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö. Licentiatuppsats.
- Mars, A. (2012b). *Musikaliskt lärande i kulturmöte. I: Lundin, J. (Red) Intro – En antologi om musik och samhälle*. Malmö: Kira förlag
- Mars, A. (2013) *Elevers då och nu. I: Ferm Thorgersen, C. (Red) Perspektiv på praktiktära musikpedagogisk forskning. – Utkomster av en forskarskola*. Luleå: Luleå Tekniska Universitet
- Skolverket. (2011) *Läroplan för grundskolan, förskoleklassen och fritidshemmet 2011*. Västerås, Stockholm: Edita
- Säljö, R. (2000). *Lärande i praktiken - Ett sociokulturellt perspektiv*. Stockholm: Prisma.
- Törnquist, E-M (2006). *Att iscensätta lärande – Lärares reflektioner över det pedagogiska arbetet i en konstnärlig kontext*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö.
- Vygotsky, L.S. (1978). *Mind in society. The Development of Higher Psychological Processes*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Vygotskij, L.S. (1980). *Psykologi och dialektik. En antologi i urval av Lars-Christer Hydén*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag.
- Vygotskij, L.S. (2006). *Fantasi och kreativitet i barndomen*. Uddevalla: Daidalos.
- Wertsch, J.V. (1998) *Mind as action*. New York, Oxford: Oxford University press
- Wertsch, J.V. (2002) *Voices of collective remembering*. New York: Cambridge University Press.
- Ödman, P-J. (1978). *Tolkning förståelse vetande*. Stockholm: Norstedts akademiska förlag.

Tänk om Lill-Babs vore en chokladpralin - Om idoldyrkan, symbolisk kannibalism och pilgrimsresor

Av Fredrik Nilsson

Iklädd en gul morgonrock befinner hon sig framför badrumsspeglén. Läpparna förses med en varm röd färg samtidigt som hon nynnar på en melodi. Efter en kort stund vänder hon blicken mot mig och säger: "Hej, har du tänkt på att du faktiskt bara har en kropp och den ska du leva med hela ditt liv. Så vad tror du om att vara lite rädd om dig själv". Kvinnan som talar är Lill-Babs och kommunikationen sker via en så kallad videobok med titeln *Allt om hur du sköter din kropp*. Videon nådde marknaden 1990 och baksidestexten informerade hugade köpare om syftet: "Hur orkar Lill-Babs med sitt enorma arbetstempo – och ändå alltid vara i högform? I den här videon avslöjas hur hon håller sig i form för att må bra till kropp och själ". Lill-Babs skulle lära tittaren hur att leva ett gott och hälsosamt liv.

Huruvida videon fick ett stort genomslag eller inte är osäkert, men det är inte helt otänkbart. Lill-Babs räknas till en av Sveriges mest folkära artister och anses ha särskilda förmågor.

Hon har snarare en förmåga att dra med sig dig in i hennes energifält, där hon ser till att du mår bra – att du har vin i ditt glas, sol i ditt ansikte och ett leende i hjärtat [...] Jag utmanar gärna den som inte tror mig att möta Barbro på nära håll. Jag lovar att efter 5 minuter har vem-som-helst kapitulerat.

Orden är regissören Hans Marklunds och återfinns i ett litet häfte som medföljer cd:n *Lill-Babs i lyxförpackning*. Med metaforer hämtade från fysikens värld försöker Marklund begrippliggöra artistens märkvärdiga förmåga att påverka: Lill-Babs omges av ett energifält med stark attraktionskraft och människor "dras" villkorlös in i detta fält. Förvisso är det inte ovanligt att skribenter använder denna typ av metaforer i syfte att förklara ett fenomen som förefaller övermänskligt eller åtminstone överkligt. Men i texter som handlar om artister hämtas metaforer inte enbart från fysikens utan även från religionens värld, artister avgudas och är föremål för idoldyrkan. Lill-Babs är inget undantag.

Idoldyrkan väcker ofta associationer till förmoderna, traditionella samhällen där religionen hade en dominerande ställning. Människor tillskrev idolerna magiska eller helande förmågor och man vände sig till dessa då ett behov av stöd, hjälp eller tröst förelåg. Man kunde emellertid också närma sig idolerna i förebyggande syfte. Kontakten med idolerna var i regel rituellt utformad och såväl böner som offergåvor utgjorde viktiga inslag i detta. Enligt kultursociologen Chris Rojek har denna religiösa dimension inte försvunnit eller upphört att vara viktig, inte ens i samhällen som alltmer kommit att sekulariseras. Tvärtom, samtidigt som en traditionell, sakral idoldyrkan ännu existerar så har det etablerats en profan dyrkan av populärkulturella idoler (2009:390). Syftet med denna artikel är att undersöka detta religiösa grundstråk i populärkulturen med utgångspunkt idoldyrkan av Lill-Babs. Vilka egenskaper och förmågor tillskrivs idolen? Vilka rituella inslag strukturerar mötet mellan Lill-Babs och hennes fans? Det material som ligger till grund för artikeln är meddelanden och hälsningar

av varierande längd som människor skickar till Lill-Babs via hennes hemsida.¹ Men först en kort precisering av artikelns teoretiska inspirationskällor.

Idolen och det religiösa grundstråket

Utgångspunkten för denna artikel är ett intresse för hur religion och dyrkan av populärkulturella idoler sammantvinnas i det senmoderna, sekulära samhället. Något schablonartat karaktäriseras detta samhället av en långt driven avtraditionalisering, fragmentarisering och ständig förändring där individen har ett större ansvar än tidigare att reflektera kring jaget och identiteten (t.ex. Heelas, Lash & Morris 1996).² Denna kulturella friställning anses, i en del fall, skapa osäkerhet och längtan efter stabilitet, vilket leder oss vidare till idolerna betydelse. Idoler tillhandahåller matriser som människor kan imitera, ta spjörn i eller förhandla med i ett ständigt pågående identitetsarbete (jfr Marshall 2009:3, 13). Sådana identitetsprocesser kan givetvis rymma ytliga, rent estetiska dimensioner men de kan även tangera existentiella frågor. I ett samhälle som tycks alltmer instabilt och tomt integreras nämligen idoldyrkan i meningsskapande processer: "It is as if the celebrity provides a path into genuine meaningful experience" (Rojek 2009:390). I de fall då den populärkulturella idolen dessutom anses ha förmåga att läka sårade, ensamma själar adderas ett religiöst grundstråk till meningsskapandet (Rojek 2009:390, 403). Idoldyrkan är således intimt knuten till starka känslor och behov, kanske även begär, som påverkar hur interaktionen mellan idol och beundrare iscensätts eller organiseras.

I traditionella samhällen var mötet med idolen noga iscensatt, till exempel bars offergåvor fram för att blidka denne. Genom gåvan bekräftades banden mellan givare och mottagare, men det fanns förstås även en förhoppning om att bli bönhörd. Idolen erbjöds något i utbyte mot en gengåva (hälsa, bättre väder eller riklig skörd, för att nämna några exempel). I en kristen kontext fungerade tacksägelsen på ett liknande sätt, kyrkan fylldes med "markens frukter" vilket bekräftade banden mellan Gud och människa (Bringéus 1987:30). Interaktionen mellan idol och dyrkare var således rituellt iscensatt och rymde både immateriella (tal, böner) och materiella (fysiska gåvor) dimensioner. Det finns skäl att anta att sådana materiella och immateriella utbyten mellan människor och idol inte är mindre viktiga i det senmoderna samhällets dyrkan av idoler.

Det är med utgångspunkt i denna kulturteoretiska förståelse av idoldyrkan som jag närmar mig Lill-Babs. Den första frågan blir att undersöka vilka slags egenskaper som tillskrivs idolen samt de begär dessa kan väcka, den andra att undersöka vilka immateriella och materiella gåvor som bidrar till att etablera band mellan idol och beundrare.

Helande krafter och svårtyglade begär

Nu tar jag mod till att skriva till dig [...] Nu skall jag upp till min bror [...] svägerskan min kommer från Järvsö så de skall visa mig hela samhället för mig. Lycka till framöver, du är en underbar människa, ger sådan värme och den behövs just nu när det är så mycket elände i vårt land.

¹ Jag väljer av etiska skäl att i viss utsträckning anonymisera skribenterna, citaten återges i vissa fall efter lätt språklig redigering.

² Inom samhällsvetenskapen råder det ingen brist på studier som skildrar ett samhälle vari mellanmännsliga relationer har kommit att förändras. Vi är, som Zygmunt Bauman hävdar, dömda till individualitet, ständig reflektion och rörelse (2000:34, 1998:78).

Läser man detta meddelande i sin helhet framgår det att författaren har varit en beundrare sedan sent 1950-tal, men först nu (2008) har hon tagit ”mod till sig”. Behovet att skriva är inte längre möjligt att stå emot, kanske på grund av att tillståndet i samhället är eländigt. Exakt vad som åsyftas framgår inte, men Lill-Babs får förkroppsliga ett varmt alternativ till ett kyligt samhällstillstånd. Denna samhällseliga dimension är inte lika explicit närvarande i alla meddelanden, i en del betonas istället att idolen har varit betydelsefull på ett privat plan: ”Du har gjort att vår familj har mer sammanhållning nu! Tack för att du finns!!!”. Vid sidan av idolens positiva inverkan på familjerelationer finns det andra som framhäver idolens stärkande effekt på det personliga planet: ”Du är allt. Du har gjort mig glad då jag haft det svårt. Jag har då satt på ett inspelat tv-program och man kan ju inte annat än bli glad av dig”.

Exemplet ovan är inte bara intressant som ännu ett uttryck för hur idolen tillskrivs helande krafter utan det synliggör även hur avstånd mellan idolen och beundraren tycks upplösas. Genom det inspelade tv-programmet sträcker sig idolens helande men osynliga hand in i människors hem och vardagsrum, avstånd i tid och rum upphör att existera och ersätts istället av stark närvaro.

Du är en helt otrolig människa. Blev så rörd imorse när jag hörde dej på tv:n. När du pratade om hur du har dåligt självförtroende och svårt att ta komplimanger. Hur du älskar att se att alla andra har det bra och mår bra. Sådan känner jag mej också. Glömmer lätt bort mej själv, skämmer bara bort alla andra. Grät när jag hörde detta, kände så väl igen mej [...] Ska börja leva Mitt Liv!³

Avståndens upplösning och idolens förmåga att hela trasiga relationer eller sargade själar löper som en röd tråd genom hälsningarna: ”Jag har tänkt på dig ibland. Jag har ditt foto på mitt kylskåp. Du är nog bra att lyssna på folk som har det svårt”. Idolen framstår i denna berättelse som en terapeut och god medmänniska, hon tillskrivs en förmåga att lyssna på människor som ”har det svårt”. Möjligtvis är detta något berättaren saknar i sin vardag, vilket kan vara en anledning till att en idolbild har placerats på kylskåpet – en plats de flesta återvänder till eller passerar åtskilliga gånger under ett dygn. Bilden på kylskåpet ska kanske påminna om att en alternativ värld är möjlig, om man – som Lill-Babs påminde om i videoboken – tar ansvar för sitt liv. Det är en tanke som berättaren också tycks besjälad av: ”Jag ska göra nåt med mitt liv, börja måla tavlor i höst”. Idolen förefaller alstra energi och uppmana till förändring.

Det är således starka krafter som kommer till uttryck i idoldyrkan, därför ska det inte förvåna att idolens helande förmågor också väcker begär som gränsar till symbolisk kannibalism.

Jag önskar att det kunde tillverkas små chokladpraliner fyllda med ditt mod, din styrka, din människokärlek och din empati så att vi andra kunde få äta små portioner av dessa dyrbarheter och få ett bättre liv i vår egen lilla privata värld och en bättre värld för oss alla!

Kannibalism – symbolisk eller reell – är intimt kopplad till makt, genom att konsumera den Andre tar man kontroll över och tillskansar sig dennes egenskaper (Parasecoli 2008:60, 119-122). Enligt kulturforskaren Fabio Parasecoli utgör kannibalistiska drivkrafter ett grundstråk i den mänskliga naturen, men begäret hanteras i regel genom att man tillskriver andra indivi-

³ *Mitt Liv* är tillika titeln på en av Lill-Babs mest kända låtar och finns också med i den tidigare nämnda videoboken. I slutscenen återvänder vi till hennes badrum efter en dag fylld med vardagliga aktiviteter. Hon sitter i ett bubbelbad och med lågmäld stämma framförs låten som uppmanar varje människa att ta kontroll över sitt eget liv, att inte låta någon annan avgöra hur att leva ett rätt eller sunt liv.

der eller grupper av individer kannibalistiska egenskaper eller så tillåts de komma till uttryck i myter, berättelse och fantasier (Parasecoli 2008:12). Det är en sådan fantasi som uttrycks i citatet ovan, beundraren drömmer om att tillsammans med andra äta Lill-Babs och därmed tillskansa sig hennes människokärlek och empati. Men varför förvandlas idolen till chokladpraliner i denna dröm? Kanske beror detta på att choklad anses ha en särskilt vitaliserande effekt på kvinnor, åtminstone framställs det ofta så i populärkulturen (Parasecoli 2008:27).

Så omedelbara uttryck för symbolisk kannibalism hör förvisso till ovanligheterna i materialet, men begäret att bli idolen uttrycks även på andra sätt: ”Har alltid tyckt du är den mest kvinnliga kvinnan i Sverige [...] Du klär dig så snyggt har försökt ’apa efter’ men inte lyckats”. Citatet tydliggör att idoler tillhandahåller matriser i ett ständigt pågående identitetsarbete (jfr Kellner 1996:173-175), men även om idoler tillhandahåller matriser så är idealen uppenbarligen inte alltid enkla att leva upp till.

Den misslyckade imitationen synliggör samtidigt ett viktigt element i all idoldyrkan, nämligen förekomsten av ett kulturellt avstånd mellan idol och dyrkare, en gränslinje mellan gudomlighet och människa. Detta avstånd har beundrarna ett behov av att tillintetgöra eller åtminstone minska: ”Tyvärr har jag inte träffat dig i verkligheten men den dagen kommer kanske”. I det material som här diskuteras finns det emellertid många exempel där beundrare och idol faktiskt träffats, vilket paradoxalt nog skulle kunna hota idolens upphöjda position.

En stor, härlig kram

Om avståndet till idolen försvinner helt riskerar denna att framstå som allt för mänsklig, vilket äventyrar idolens magiska aura. Samtidigt kan inte avståndet vara allt för stort eftersom identifiering med idolen därmed försvåras (jfr Rojek 2009:403). Gränsen mellan idol och beundrare är därmed spänningsfylld och komplex, distans och närhet måste samexistera i en delikat balansakt. I berättelserna om idolen Lill-Babs tycks emellertid fysisk närhet snarare förstärka idolens särställning. I en del fall återges minnen från möten som ägt rum flera decennier tillbaka i tiden: ”Du är en fantastisk förebild för mänskligheten, som mor, maka, medmänniska, kvinna och artist. Jag är en smula stolt att ha fått suttit vid samma bord som dig. Det var en påskafton i Vålådalen på 1970-talet”. I andra berättelser har avståndet mellan idol och beundrare helt försvunnit, men inte heller detta tycks hota idolens upphöjda position: ”För ’hundra’ år sedan, nej, på hösten 1990 [...] så fick jag en stor härlig kram av Dig! Det glömmer jag aldrig!”. Kramen, den fysiska beröringen, betydelse i idoldyrkan ska inte underskattas. I traditionella samhällen fanns det en förhoppning att beröringen av föremålet för dyrkan skulle resultera i vitalisering, en överföring av fysisk eller andlig styrka (Rojek 2009:393), men den bekräftade också en slags andlig gemenskap och tilltro. Liknande tendenser kan skönjas i de hälsningar som beundrare skriver till Lill-Babs: Beröringen ger upphov till stolthet, sätter outplånliga avtryck i minnet och tillsammans med några korta ord bekräftas att ett band existerar mellan idol och dyrkare.

Du är min stora idol bland artister i Sverige, för du har aldrig blivit en diva utan du förmedlar kärlek och värme och har en fantastisk utstrålning. Du är helt enkelt bäst! Såg dig på Kanarieöarna då du hade en show och jag fick den stora äran att få krama om dig och fick säga till dig att jag beundrade dig mycket.

Idolens särställning förstärks således genom den fysiska kontakten och på ett liknande sätt tycks korta samtal fungera. Eftersom denna närhet är en central, om än potentiellt problematisk, beståndsdel i idoldyrkan skapas det också en längtan till platser som förknippas med idolen.

Pilgrimsresor

Hej Barbro! Jag vill önska dig ett stort lycka till med Caffären! Självklart kommer detta att bli en stor succé och en stor turistattraktion i din hembygd. Du är ju en hemvävd stillsam tös med rötterna kvar i myllan i Järvsö. DU har ju verkligen satt Järvsö på kartan. När man hör namnet Järvsö så tänker man ju automatiskt på Dig!

I en tid då samhällen omtalas som föränderliga, komplexa och fragmentariska uppstår en längtan efter stabilitet och enkelhet. Som ett led i denna process har även platser blivit allt viktigare ankringsplatser för identitetsbyggen (jfr Bauman 2001:16). Vissa platser framstår dock som viktigare än andra i detta avseende, till exempel platser som förknippas med äkthet samt hem- eller landsbygd. Denna positiva laddning vilar på romantiska drömmar om ett äkta liv bortom städernas artificiella ytlighet (jfr Frykman & Löfgren 1979) och meddelanden till Lill-Babs rymmer element som ingår i denna romantiska tradition. I citatet ovan framhävs exempelvis att idolen har kvar sina rötter i myllan, på detta vis flätas idol och plats samman till en äkta och harmonisk helhet.⁴ Genom att dessutom omtala idolen som en hemvävd och stillsam tös förstärks detta ytterligare. Hemmet är en nyckelsymbol i samhället som förknippas med starkt positiva värden (jfr Ehn & Löfgren 2001:23) och vad kan vara mer äkta än ett oskyldigt flickebarn.⁵

Eftersom platsen och idolen tycks vara intimt sammanvävda är det starka behov att resa till Järvsö som många beundrare ger uttryck för förståeligt.

Du står för norrländsk kvinnokraft; för moderlig värme, för medmänsklighet och godhet. Ja, du är sannerligen en representant för humanism och innerlig gränslös kärlek. Med tanke på detta så kommer din caffär säkert att bli en samlingsplats, mötesplats, där mänsklig värme och omtanke om din nästa blir signum. När du sedan får klar din utställning om ditt liv och din karriär så berikas Långhans med ytterligare en dimension som kommer att locka busslaster med turister till dig. Jag hoppas få vägarna förbi så snart som möjligt.

Idén om idolen som en hemvävd tös ersätts här av modersgestalten som också den knyts till plats (Norrländ). Modersgestalten är förstås i sig en arketyper med positiv laddning. I katolicismen har förstås den Heliga Maria en särställning, men även i profana sammanhang har modern en mycket stark ställning. Under 1800-talet framställdes kvinnan generellt och modern i synnerhet som mer äkta och naturlig än mannen, vilket samtidigt innebar att kvinnan tillskrevs en viktig politisk roll i samhället. Genom att vara rena, äkta och naturliga kunde de, helgonlikt, värna om samhället och uppfostra barn till att bli goda medborgare (jfr Nilsson

⁴ Platsen och rötternas betydelse återkommer även Lill-Babs själv till i olika sammanhang. I förordet till *Leva livet. Lill-Babs kokbok* kan man läsa: "Rötterna från uppväxten i Järvsö är också det viktigaste i Barbro Svenssons matlagning [...] Järvsö är alltid huvudingrediensen i Barbro Svenssons recept" (Svensson 2003:10). I biografen *Lill-Babs. Hon är jag* spelar platsen en huvudroll: "Visst är det vackert i Järvsö, men man har ju sett många andra ställen i världen som är otroligt vackra. Skillnaden är att man inte bara kommer till någonting som är vackert, utan man kommer också till tryggheten [...] Och det tror jag är hemma för många: man kan inte peka på något visst och säga att det är just därför man älskar en viss plats på jorden. Där man har sina rötter, där har man sin trygghet i det kända" (Svensson & Wahlgren 1996:15-16).

⁵ Samtidigt uttrycker citatet en förhoppning om kommersialisering av detta paradisi, men platser som kommersialiseras riskerar att förlora sin stämpel som äkthetens hemvist (Cederholm 2006:96). Kanske menar beundraren att platsen är skyddad mot detta eftersom den är så nära kopplad till idolens särskilda egenskaper.

2000:141-142). Meddelandet bygger således vidare på en lång tradition där sakrala och profana dimensioner flätas samman samtidigt som de knyts till sinnebilderna för svensk landsbygd/glesbygd – Norrland. Det ska inte förvåna att beundrarna dras till idolens hembygd. Resor till Järvsö påminner därmed om en slags pilgrimsresa. Chris Rojek menar att pilgrimsresor ingår som ett viktigt rituellt element i idoldyrkan, det finns ett behov av att bekräfta och autentisera relationen genom att besöka platser som förknippas med idolen (Rojek 2009:394-395). Platsen ges en sakral laddning, den blir en pilgrimsort dit man någon gång i livet borde färdas för att bekräfta banden till idolen.

När du var i Ängelholm nu i höst sa du ”Varför kommer ni inte och hälsar på i Järvsö?” Vi kommer i augusti nästa år och hälsar på. Hoppas du är hemma då. Min gubbe ska till Mittia mässan och jag och dottern ska strosa runder på Järvsö. Vi hoppas på att du bjuder på kaffe när vi kommer. [...] Vi ses.

När beundrarna har besökt platsen blir detta ett viktigt minne och en erfarenhet att föra med sig och förmedla vidare: ”Du har alltid varit min idol sen 1950-talet. Det var väldigt roligt att få träffa dig i Järvsö för ett antal år sen, hoppas att vi ses igen”.

I en traditionell, religiös kontext var pilgrims mål dessutom platser där ting – bilder, kläder och relikier – med magiska krafter förvarades (O’Gorman 2010:129). Genom att färdas till denna plats etablerades eller bekräftades gemenskap med kyrkan samtidigt som resan skapade förutsättningar för inre förändring (Rojek 2009:391). Järvsö framstår i ljuset av detta som en vallfartsort dit man borde fara för att vederkvickas, men också som en plats man kan återvända ifrån med heliga ”relikier”. I det följande ska tingens betydelse undersökas. Vilken roll tillmäts artefakter som kan kopplas till idolen? På vilka sätt bidrar tingen till att bygga relationer och i vilken utsträckning finns det sakrala dimensioner även i detta?

Bland magiska fotografier, autografer och ”fådda blommor”

Tidigare nämndes att fotografier kan vara betydelsefulla ting i skapandet av band mellan idol och dyrkare. I de berättelser som ligger till grund för denna artikel återkommer fotografiet ständigt.

Min ena granne har dig som sin stora idol, det finns ingen som sjunger så bra har en sådan utstrålning och är så fin som du. Allt detta sägs på ett väldigt rart sätt, inte stötande på något sätt. Nu har han varit allvarligt sjuk en längre tid och vi grannar omkring honom tänkte att vi kunde prova med detta. Skulle du kunna tänka dig skicka ett signerat kort till honom, jag vet att det skulle uppskattas.

Återigen återkommer idolens helande krafter, denna magiska förmåga ska förmedlas via ett signerat fotografi. Även detta kan betraktas som ett utslag av det religiösa grundstråk som finns i dyrkan av populärkulturella idoler. I traditionella samhällen förmodades relikier och ting som på något sätt hade varit i kontakt med idolen vara bärare av de värden och förmågor som förknippades med idolen (Rojek 2009:393). Samma tankefigur återfinns i citatet ovan. Men det är långt ifrån alltid som meddelandena explicit uppehåller sig vid tingens helande förmåga, däremot återkommer autografskrivandet som ett betydelsefullt tema: ”Min 40-årsfest blev ett underbart minne. Det signerade fotot av Barbro stod lutat emot bordsflaggan vid min plats [...] Tack till dig Barbro!”. Genom att placera idolen på hedersplats skapas en närvarokänsla och ett band mellan den lokalt utformade ritualen och ”idolen”.

Autografer återkommer i flera berättelser, ofta i kombination med ting och fysisk kontakt: ”Gratulerar på din dag! Min man hade nog velat göra det eftersom han blev stormförtjust i dig under en semesterresa i Spanien då du skrev din autograf på hans tröja och dansade

med honom”. Autografskrivande kan betraktas som en rituellt organiserad bekräftelse på en relation, den representerar, i likhet med underskrifter på kontrakt och andra viktiga dokument, autenticitet.

Vid sidan av bilder och autografer är till synes banala ting betydelsefulla element i idoldyrkan.

För 3 år sen blir det nu i sommar sen jag var i Järvsö för första gången. Då var jag in på din utställning där. Köpte en keps där det stod ditt namn på. Men har tappat bort den så nu får jag köpa en ny nästa gång vi åker upp dit. När det blir vet jag inte nu.

Kepsen hade köpts under en ”pilgrimsfärd” och band samman beundraren med såväl idolen som platsen. Då den försvunnit uppstår ett måhända existentiellt tomrum, därför blir det också viktigt att ånyo åka dit och införskaffa sig en ny.

I meddelandena återkommer artefakternas betydelse, men på olika sätt. En del är tack-samma över signerade skivor: ”Tack än en gång för signeringen av din CD i Norsborg”. Den signerade skivan är i detta fall knuten till ett personligt möte med idolen. Vid sidan av inköpta saker, signerade skivor och porträtt är gåvor mycket betydelsefulla i skapandet av band mellan idol och beundrare.

Jag hoppas du fortsätter sjunga och underhålla så länge du kan stå upp, du har så otroligt mycket värme och kärlek att ge oss alla och vi behöver en artist och underhållare av din kaliber i vårt samhälle idag! Under några år på 90-talet jobbade jag på Arlanda och blev alltid lika glad och rörd då just du skulle ut och resa – med famnen full av fådda blommor som du delade ut till oss som jobbade i ”din väg” ut till planet – jag kramade dig då och vill återigen passa på att ge dig en bamsekram här, du är BÄST!

Tingens förmåga att påverka är inte alldeles okänd bland antropologer och religionsvetare. Åtskilliga studier visar att symboler, relikier och andra ting har haft en stor betydelse i meningsskapande processer. Sociologen Marcel Mauss studier av traditionella samhällen visade till exempel att gåvor utgjorde ett viktigt socialt kitt, gåvor bekräftade och etablerade sociala band mellan givare och mottagare. Men i gåvan fanns även ett krav på reciprocitet, mottagaren förband sig att återgälda gåvan på något sätt (Mauss 1997). Men samtidigt som Mauss tolkningsram erbjuder en möjlig förståelse av den materiella gåvans betydelse är det viktigt att ha i åtanke att dessa ingick som en del av ett större system av materiella och immateriella gåvoutbyten (jfr O’Dell 2002b:158-159), så även i dyrkan av idolen Lill-Babs.

Avslutning

Idoldyrkan avfärdas emellanåt som uttryck för ytlighet och tomhet. Idoldyrkan betraktas som en slags distraktion som gör att man slipper hantera ojämlikhet och problem samt meningslösheten i ett samhälle som avskaffat Gud. Idolen fyller ett tomrum: ”The cult of distraction, then, is both a means of concealing the meaninglessness of modern life and of reinforcing the power of commodity culture” (Rojek 2009:412).⁶ I denna artikel har jag valt att belysa det religiösa grundstråket i dyrkan av populärkulturella idoler. Detta innebär inte att

⁶ Detta behöver inte vara negativt, men Rojek hävdar samtidigt att “our desire for distraction makes us peculiarly vulnerable to shamanism” (2009:415).

idoldyrkan har betraktas som ett substitut för religion utan som en arena där religiösa dimensioner kommer till uttryck (Rojek 2009:416).

Populärkulturella ikoner representerar stabilitet, äkthet, värme och medmännisklighet i en samtid som framstår som en motpol till detta. Lill-Babs utgör inget undantag från detta mönster, hon förkroppsligar ett alternativ till ett kallt, ensamt och "eländigt" samhälle. Att röra vid och att bli berörd, eller att vara nära idolen, lägger grunden till starka, nästan paradigmatiska erfarenheter. Ikonen helar trasiga själar och botar ensamhet. Idolen blir någon man kan föra tysta samtal med då man passerar hennes foto på kylskåpet eller då man tillagar mat som idolen tipsar om.

Idoldyrkan, även den som knyts till artister inom populärkulturen, rymmer på så sätt religiösa grundstråk. Populärkultur – även sådan som tycks trivial, ålderdomlig eller rent av töntig – vilar på och förstärker kommersialismen, men det finns djupare betydelser och dessa bör tas på allvar. Idolen tillskrivs helande förmågor, människor vänder sig till denne i svåra stunder. I likhet med idoldyrkan i traditionella och sakrala samhällen ryms det också andra paralleller till idoldyrkan i det profana, moderna samhället. Relationen mellan "troende" och idolen måste etableras och bekräftas genom rituella handlingar av olika slag. Materiella och immateriella gåvor är viktiga i detta avseende. Den fysiska kontakten, ord som utväxlas, meddelanden som skickas, autografer, bilder, tröjor och kepsar bidrar till att etablera och bibehålla banden.

Idoldyrkan skulle kunna fördömas, den skulle kunna betraktas som manipulation eller distraktion, men människors känslor och behov av förebilder kan inte avfärdas utan vidare. Speglingar och begär är uttryck för grundläggande psykologiska och kulturellt formade drivkrafter.

Referenser

- Bauman, Zygmunt 2001. *Community. Seeking Safety in an Insecure World*, Cambridge: Polity Press.
- Bringéus, Nils-Arvid (1987). "Mat och Makt", Salomonsson, Anders (red.), *Mera än mat*. Stockholm: Carlssons.
- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar (2001). *Kulturanalyser*, Malmö: Gleerups.
- Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar (1979/1989). *Den kultiverade människan*. Malmö: Liber.
- Heelas, Paul, Lash, Scott & Morris, Paul (red.) (1996). *Detraditionalization: critical reflections on authority and identity*. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Marshall, David P. (red.) 2009. *The Celebrity Culture Reader*. New York: Routledge.
- Mauss, Marcel (1997): *Gåvan*. Lund: Argos.
- Nilsson, Fredrik (2000). *I rörelse. Politisk handling under 1800-talets första hälft*. Lund: Nordic Academic Press.
- O’Gorman, Kevin D. (2010). *The origins of Hospitality and Tourism*. Oxford: Goodfellow Publishers.
- Parasecoli, Fabio (2008). *Bite me. Food in Popular Culture*. London: Sage.
- Rojek, Chris (2009). "Celebrity and Religion". Marshall, David P. (red.): *The Celebrity Culture Reader*. New York: Routledge.

Författarpresentationer

Daniel Ericsson är ekonomie doktor från Handelshögskolan i Stockholm och verksam som docent vid Linnéuniversitetet. För avhandlingen *Kreativitetets mysteriet* (2001), skriven som en post-modern akademisk deckare, fick han motta Civilekonomernas pris för "Årets Avhandling 2002" och bland övriga publikationer märks böckerna *Musikmysteriet* (2007), *Den odöda musiken* (2010) och *Tongivande entreprenörskap – Opera på småländska* (2018).

Anette Mars är lektor i musikpedagogik vid malmö universitet. Fokus i hennes forskning rör barns rätt att uttrycka sig i och genom musik, musikskapande, samspel, digitala verktyg, lärandekultur, verktyg och artefakter. Hon har arbetat som musiklärare i grundskolan där hon eftersträvade ett klingande och musikskapande klassrum.

Fredrik Nilsson Fredrik Nilsson är bitr. professor i etnologi vid Åbo Akademi. Hans forskning behandlar bland annat nationsgränsers kulturella komplexitet, maskulinitet och politiska rörelser.

Staffan Udd är turnéläggare vid Scenkonst Sörmland, Kultur- och Utbildningsförvaltningen vid Region Sörmland. Där finns uppdraget att årligen fördela 1000 föreställningar och konserter till länets 75 000 elever, och 160 konserter till 50 äldreboenden i länet, plus lite annat. Han undersökte för tio år sedan hur begreppet entreprenör representeras i Eskilstuna, Kista och Luton, har en fil licentiatexamen i Innovation och Design (informationsdesign) från Mälardalens Högskola (2006), spridda studier i etnologi (1996-2011...) samt är utbildad teaterscenograf (1992). Sitter mestadels på kontoret i Munktellområdet, Eskilstuna och arbetar passionerat med tabeller i Excel för att hålla reda på saker, men är hellre och inte så sällan på föreställning eller konsert.