

Gränsfolkets musik

Mellan ankdamm och avantgarde

Sven-Erik Klinkmann

I denna text vill jag, utgående ifrån fyra låtar med någon form av finlandssvensk anknytning, fundera vidare kring begreppen det finlandssvenska och det svenska i Finland. Jag gör detta genom att införa metaforerna/positionsbestämningarna gränsfolkets musik, ankdamm och avantgarde som ett slags analytiska sökmotorer.¹

Rubrikens tre begrepp kräver en tilläggsförklaring. Gränsfolkets musik knyter an till en föreställning om att de svenskspråkiga i Finland befinner sig vid en gräns, eller kanske hellre vid flera olika gränser, geografiska, språkliga och mentala; att de utgör ett gränsfolk. Samtidigt är ju som vi vet begreppet folk något av det mest luddiga som finns och som analytiskt begrepp knappast hållbart längre, annat än vad gäller undersökningar av vad man tidigare har lagt in i begreppet vid olika tidpunkter.²

Som filosofen Etienne Balibar har konstaterat är den gemenskap som nationalstaten upprättar en fiktiv etnicitet, det vill säga ett slags institutionell effekt eller ”fabricering”, där samhällsformationerna i takt med att de nationaliseras kommer att ”etnifiera” de befolkningar som de innesluter. Det som sker enligt Balibar är därmed att befolkningarna framställs i det förflutna eller i framtiden som om de utgjorde en naturlig gemenskap med en identitet vad gäller ursprung, kultur och intressen som överskrider individen och de sociala förhållandena.

Vad gäller språket, som enligt Balibar är det ena av två styrande begrepp i nationsbil-

dandet (det andra är begreppet ras), handlar det här om att skapa en språkgemenskap som är en aktuell gemenskap som samtidigt inger känslan av att alltid ha existerat, men som inte föreskriver något öde åt de generationer som följer på varandra. Idealiskt kommer den att assimilera vem som helst och håller ingen kvar i språkgemenskapen. Begreppet ”gränsfolket” kan därmed kallas ett i högsta grad fiktivt begrepp. Det är också, om man tänker på det finlandssvenska och finlandssvenskarna, en metafor snarare än en exakt beskrivning av finlandssvenskarna. Framför allt är gränsfolket i den betydelse som antologin *Gränsfolkets barn* (2001) använde den intressant: ”gränsfolkets barn” som har en högst blandad historia och kulturell genealogi. Ser man det så blir frågan om detta gränsfolks status en fråga om dess historia, dess rötter, om man så vill. Och det gränsstatusen innebär är ju att ett historiskt arv i det här fallet måste bli blandat, otydligt, rörligt, påverkat också av yttre krafter. Gränsfolkets genealogi handlar om överskridningar och inmutningar, gränskrafter, människor och rörelser som söker sig till gräns- och kontaktzoner. I en sådan begreppsbildning blir det svenska framför allt en fråga om kontakt, översättning, översättningsbarhet, kultur(för)medling, kopierande och nykonstruerande.³ Begreppet gränsfolket kommer därmed också att framstå som metaforiskt snarare än verklighetsavbildande.

Ankdammen som en metafor för finlandssvenskheten har en lång historia (för en genomgång av den problematiken hänvisar jag

till ett kapitel i ett bokprojekt om det finlandssvenska som jag kommer att publicera år 2011 med arbetsnamnet *I fänrikarnas, martallarnas och dixietigrarnas land. En resa genom det svenska i Finland*). Musikvetaren Johannes Brusila har i en översiktsartikel, ”Den finlandssvenska populärmusikens vara eller inte vara. Diskursiva och nymaterialistiska utgångspunkter för etnicitetsinriktad musikkforskning” (Brusila 2008) lanserat ankdammen som ett analytiskt redskap för en koncipiering av den finlandssvenska populärmusiken. I min diskussion av de fyra låtarna jag valt för en diskussion om det finlandssvenska/svenska i Finland fungerar Brusilas modell, med ankdammen sedd som en innersta cirkel för identitetsbildning, som ett slags teoretiskt bollplank. Framför allt blir begreppet och modellen en kontaktyta för en reflektion av de svårigheter som är förknippade med försöken

att fånga in de komplicerade finlandssvenska identitetsbildningarna.

Höstvisa

Den första låten jag vill fundera över är ”Höstvisa” med sånggruppen Cumulus. Sången spelades in på skiva av gruppen 1977. Sången, med texten skriven av Tove Jansson och melodin av Erna Tauro, kommer, liksom Jansson och Tauro själva och sånggruppen Cumulus, att exemplifiera någonting av gränsfolkserfarenheten. Jag ska kort nämna några sådana viktiga aspekter på gränsfolks- och gränszonsproblematiken.

Sången beskriver ett kulturellt gränsland, ett skärgårdsland, martallens landskap om vi så vill, med storm och fyrar, tilltagande kyla, alltså också en gränsårstid mellan sommar och vinter och ett musikaliskt gränstillstånd, mentalt, mellan dur och moll – musikvetaren



Erna Tauro (t.h.) tillsammans med sångaren Bo Andersson, från omslaget på skivan *Höstvisa* (1978) som innehåller teatervisor skrivna av Tauro, med texter av bland andra en rad finlandssvenska författare (Bo Carpelan, Johan Bargum, Lars Huldén, Benedict Zilliacus, Bengt Ahlfors och Tove Jansson).

Niklas Nyqvist beskrev det i ett mejl så här: ”Versen går i moll medan refrängen (’Skyn-da dig älskade ...’) börjar i dur och landar i molltonartens dominant, förutom i sista refrängen där sången slutar i en optimistisk dur treklang.” Det här är ju, tillade han, något vi ofta uppfattar som just det svenska språkelementets uppgift i Finland, att förmedla mellan en mollbetonad finskhet och en durbetonad svenskhet.

Inte minst kompositören och pianisten Erna Tauro, det gäller också Tove Jansson, kan beskrivas som en gränsöverskridare, en kosmopolit om vi använder ett äldre ord. Född i ett borgerligt judiskt hem i Viborg på 1910-talet, pappan var läkare, uppväxt under en i högsta grad stormig tid, personifierar Erna Tauro på många sätt erfarenheter hos en gränsperson och ett gränsfolk. Hennes kulturella genealogi är oerhört fascinerande och vore värd noggrannare undersökningar: i släkten finns musikalisk begåvning i övermått. Två farbröder till Erna, Moses Pergament och Simon Parmet, har båda en rik kulturell och musikalisk produktion i sitt bagage. Moses Pergament, som ju enligt doktorsavhandlingen om honom skriven av Henrik Rosengren, ville bli en judarnas Wagner, var verksam framför allt i Stockholm, Parmet i Helsingfors, också han som både musiker och kritiker liksom sin bror. Erna Tauro har varit verksam både i Helsingfors och i Stockholm, även om hon under sina år i Sverige ska ha konstaterat, ”svensk blir jag aldrig”. Ett gränsöverskridande, för att inte säga kosmopolitiskt ideal genomsyrar Tauros visor, framför allt kanske i ”Låt oss flytta samman”, med text av Lars Huldén, en visa som är en stark appell till en värld utan gränser, ”mellan människor ska det inga gränser finnas”, eller ”Måsuandring”, med text av Bengt Ahlfors om en mås tankar under en resa mellan Helsingfors och Stockholm i färjtrafikens spår. Båda texterna finns med på Love Records-vinylen *Höstvisa* (1978) med Erna Tauro och Bo Andersson.

Cumulus, sånggruppen, har också den en mycket spännande kulturell genealogi. I gruppen förenas en mängd rottrådar, eller skapas ett rhizom om man föredrar Deleuzes och Guattaris begrepp. När ”hippiemusicalen” *Hair – Hår* – av Rado, Ragni och MacDermot, hade premiär på Svenska teatern i Helsingfors 1969 var det rockgruppen Wigwam, med en stark finlandssvensk och tvåspråkig framtoning, förstärkt med ett antal musiker, bl.a. Eero Koi-vistoinen på tensorsax och ”Mike” Koskinen på trumpet, som stod för den instrumentala inramningen. Bland de centrala aktörerna i pjäsen fanns Anki Lindqvist, Cay Karlsson, Sakari ”Oscar” Lehtinen och Hector (Heikki Harma). När musicalen lades ner våren 1970 bildade kvartetten från *Hår* folkrockgruppen Cumulus, kort senare förstärkt med trubaduren Petri Hohenthal.

Trådar går alltså till det som på finska kallas rautalanka och på svenska ståltrådspop, det vill säga en form av tidig instrumental rock, och tidig beatmusik i Finland; Cay Karlsson är ju en av pionjärerna i Finland för tidig rock, i grupper som The Mad Ones, Scaffolds, Cay & Scaffolds osv. En senare medlem i Cumulus, Lasse von Herten, kom från 60-talsbandet Roosters. Hector blev en av förgrundsfigurerna för en ny form av rock sjungen på finska, Suomirock. Anki Lindqvist, sångerskan i ”Höstvisa”, var också hon en av pionjärerna för en mer internationell, anglo-amerikansk popmusik i Finland. Hon sjöng både på finska och svenska, hon var medlem i trion Anki, Bosse och Robert, som är sinnebilderna för det finska rockhistoriker har kallat ”lämminhenkinen suomenruotsalainen teekkarilaullemaperinne” (det vill säga en varmhjärtad finlandssvensk folksångstradition bland teknologer), det man på svenska brukar kalla hootenanny och som genremässigt ligger nära det som kallats de mest finlandssvenska av populära genrer, nämligen visan och snapsvisan.

”Höstvisa” blev en sång som slog stort i Sverige. Sången sjöngs på tydlig finlandssvens-

ka, eller mumindalska som språkvarieteteten skämtsamt har kallats i Sverige. ”Höstvisa” blev en allnordisk visa. Den har gjorts i ett antal versioner, av bland andra gotländska Ainbusk Singers och på norska av sångerskan Hanne Krogh.

Med rötterna i folkmusik och etnisk musik blev Cumulus enligt gruppmedlemmen Cay Karlsson ett riktigt kameleontband. Folkvisor, evergreens, jazz, rock & roll, cabaretnummer blandat med disco gjorde Cumulus till ett kameleontband. Och man sjöng på ett stort antal olika språk.

Ankdammen?

Musikvetaren Johannes Brusila har, som jag redan antytt, försökt beskriva den diskursiva konstruktionen finlandssvenskhet inom populärmusiken med en modell med tre koncentriska cirklar, där den innersta cirkeln, ”ankdammen”, representerar det finlandssvenska i termer av småskalighet och tredje sektorns centrala roll, en representation av en viss typ av svenskhet i Finland. Följande cirkel utgörs av ”brackvattnet”, som är liktydigt med mångsidighet och anpassning, medan den yttersta cirkeln skriver in ”horisonten”, som, påpekar Brusila, för aktörerna inte nödvändigtvis representerar periferi utan centrum. I den yttersta cirkeln finns tre positioner som påverkar finlandssvenskheten och det svenska i Finland: det rikssvenska, det finska och det internationella.

Cornet Chop Suey

Den andra låten jag tänkte reflektera kring är ”Cornet Chop Suey” med tradjazzgruppen Downtown Dixie Tigers eller DDT Jazz Band. Inspelningen är från en live-konsert gruppen gav på Svenska teatern i Helsingfors år 1983. Louis Armstrongs ”Cornet Chop Suey” är en klassiker inom New Orleans- eller dixieland-jazzen. Downtown Dixie Tigers är ett av Finlands mest kända jazzband både i den genren och överhuvudtaget vad gäller

hela jazzstilsspektret.

I de södra stadsdelarna av Helsingfors i slutet på 1940- och början av 1950-talen fanns ett utbrett jazzintresse bland skolungdomen, inte minst den svenskspråkiga. Det var ur den miljön de grundande medlemmarna av DDT Jazz Band kom. Bandets ledare, trumpetaren Rurik ”Rick” Wahlstein, gick i samma klass som gruppens pianist, Christer ”Santa” Sandell. Senare var också musikern och entertainern Lasse Mårtenson (en tid gift med den svenska schlagersångerskan Siw Malmqvist) klasskamrat, medan bandets blivande trumslagare Christian ”Chrisse” Schwindt var två årsklasser yngre. Skolan som Rurik, Christer och Chrisse gick i var det svenskspråkiga privata läroverket Lönkan, Nya svenska samskolan vid Tölö torg på Sandelsgatan 3 i centrala Helsingfors.

Kommer alltså DDT Jazz Band från ”ankdammen”? Svaret blir beroende av hur man väljer att definiera denna ankdamm och vilket förklaringsvärde den metaforen i så fall har kulturellt sett. Om den fungerar som en död metafor eller kliché är dess förklaringsvärde ytterst litet. Samtidigt tror jag ändå att den har någonting att göra med det man kan kalla den finlandssvenska belägenheten, också inom populärmusiken. Speciellt om den äger en tidsmässig dimension kommer den att framstå som en kronotop, en fiktiv förening av rum och tid, för att tala med kulturforskaren Mikhail Bakhtin.

I boken om DDT Jazz Band konstaterar författaren Martti Koljonen att tradjazzen kom till Finland från Sverige, där jazztraditionen fortsatt utan avbrott också under krigsåren. De finlandssvenska kretsarna hade, skriver han, självfallet kontakter västerut. Det är också enligt honom den mest uppenbara orsaken till att den traditionella jazzen först spred sig till svenskspråkiga skolor i Finland. Det handlade om en liten grupp som sysslade med jazz i 50-talets Finland. Uppenbarligen var den klart mindre än motsvarande grupp i Sverige.

Man kan kanske tala om ett ungdomligt avantgarde i Finland, som framför allt hade koppling till läroverken i städerna, både de finsk- och de svenskspråkiga. Precis som senare i fallet med rocken är det de svenskspråkiga läroverksungdomarna som först anammar jazzmusiken. När rocken sedan slagit igenom kommer musikens sociala bas att breddas också i Finland.

Vad är det som gör ankdammen till en döende eller död metafor? Ankdammmodellen är framför allt inriktad på en 100-årig konstruktion med finlandssvenskheten och den därmed åtföljande dikotomin kultursvenskhet/bygdesvenskhet samt de gemensamma finlandssvenska institutionerna i centrum. Dess verksamhetsfält är så att säga kollektivt. Det är svårt att urskilja några enskilda ankor i dammen.

Jag ser ankdammen framför allt som en metafor för en kulturellt stillastående och eftersläpande position, men också för litenhet, intimitet. Om finlandssvenskar traditionellt har ingått i ett avantgarde inom populärmusiken i det här landet är det kanske svårt att se hur ankdammmetaforen skulle äga sin tillämpning här. Som metafor för det finlandssvenska har den också mer och mer ersatts av framför allt Mumindalen, där de enskilda aktörerna är mer individuella, eller som kollektiv tydligare, rentav självlysande, som hattifnattarna, i den fantasivärld Tove Jansson skapat.

Men min poäng är att ankdammen, eller det jag vill kalla ankdammseffekten, markeringen av litenhet, närhet, något som har samband med geografin, men också med skolan och andra institutioner, i hög grad kompletteras med det jag med en annan metafor från djurriket vill kalla grävlingsgryt-effekten. Den första jazzklubben i Finland, där också Downtown Dixie Tigers ofta spelade, var av allt att döma Old House Jazz Club på Albertsgatan 20 i Helsingfors, känd som mäyränkolo, grävlingsgrytet. Benämningen anspelar på efternamnet på en av de fyra grundarna av

klubben, Pekka Mäyrämäki. Man kan notera att de tre övriga instiftarna av klubben var svenskspråkiga: Jacob Söderman, Georg Donner och Edgar Holmström.

I grävlingsgrytet blandas kulturer, musikstilar och mentaliteter. Här sker en omfattande hybridisering och ett byte och utbyte av idéer, tankar, musikaliska intryck, språk. Begreppet avantgarde blir aktuellt i det här sammanhanget.

Om ankdammen representerar den ena tidsmässiga polen vad gäller de positioner jag försöker identifiera för att kunna ringa in rock och pop inom ramen för det svenska i Finland och det finlandssvenska, så kommer avantgardet att utgöra den andra polen.

Men samtidigt som jag tycker att avantgardemetaforen i det här sammanhanget är viktig och produktiv, vill jag göra ett par tilläggs-konstateranden. Det första är att avantgardebegreppet inom konst och kultur framför allt gäller det man betraktar som den högre eller mer kvalificerade konsten och kulturen. Att applicera avantgardebegreppet på populärmusik är inte oproblemiskt, men ändå som jag ser det genomförbart.

Avantgardeföreställningarna är framför allt knutna till en viss tidsperiod och en speciell kulturell referensram, modernismen och det moderna. Dess plats blir då tidsmässigt framför allt det tidiga 1900-talet och ännu i hög grad 1950- och 60-talen.

Ser vi på avantgardet som en historisk, diskursiv konstruktion inom framför allt de ”svårare” eller smalare konst- och kulturgenrerna och tittar efter vad som händer i till exempel Helsingfors vid den här tiden, låt oss säga 1960-talet, märker vi att här finns en stark avantgardistisk tradition.

Också inom rock och pop finns någonting som liknar ett avantgarde, också där är det viktigt att befinna sig i förtruppen, hitta det som ingen annan ännu hittat, som den svenske rock- och popkritikern Andres Lokko har formulerat det. Men inom popen blandas det

subversiva i avantgardebegreppet med någonting annat: mode, trendighet, exklusivitet. Begrepp som indie pop, left field, lo fi blir viktiga honnörsord i en sådan syn på ett populärkulturellt avantgarde.

Rosa elefant

Problemet med den här synen är – och det blir ett mer generellt problem också för mig – att de tidsmässiga polerna ankdamm och avantgarde, kulturell eftersläpning respektive försigkommenhet – förutsätter en berättelse som är tidsmässigt enhetlig, där tidens pil rör sig entydigt framåt, där utvecklingen är överblickbar och där ett utopiskt element ingår. Men vår tid är kanske inte längre av det slaget, i en postmodern eller postpostmodern verklighet där olika tidsperioder stilmässigt blandas, där begrepp som retro, hybrid och nostalgi kanske har blivit viktigare än utopi och innovationslusta.

Den tredje låten jag vill tänka vidare kring är ”Rosa elefant” med den svenskösterbottniske popsångaren Fredrik Furu, född i Jakobstad, med hemort, när detta skrivs, i Vasa. Låten finns på en cd som gavs ut 2009, *Hollywood-hjärtan*. Låten beskriver också den ett slags ankdamm, ett småstadssamhälle där skvaller, detta att tala bakom ryggen på någon, är ett utmärkande drag.

Vad är det intressanta med Fredrik Furu i det sammanhang jag tar upp här?

Åtminstone tre saker är som jag ser det speciellt relevanta för min diskussion.

Fredrik Furu representerar en annan typ av gränsfolkserfarenhet än den jag varit inne på tidigare. Den österbottniska erfarenheten av gräns är av en annan karaktär än den i söder, till exempel Helsingfors. Framför allt inom pop och media är Österbotten betydligt starkare exponerat för ett rikssvenskt inflytande än vad man är i södra Finland.

Fredrik Furus musikaliska rötter finns bland annat, via föräldrarna, i dansbandsmusiken, som är en musikform som varit stark i svenska

Österbotten och som också den har mycket av sina rötter i Sverige. Hans rötter finns också i den svenska pop- och rocktraditionen, den som skiljer sig en hel del från den vi har i Finland. Skillnaderna handlar bland annat om ganska olika syn på det nationella och det internationella. I finsk rock är begreppet ”suomalaisuus” (kan betyda både finskhet och finländskhet) oerhört centralt, i svensk rock och pop, framför allt pop, är internationalism, ett utslätande av synliga nationella markörer, en viktig del av den musikaliska framtoningen. Svensk pop ligger också regelmässigt före den finländska tids- och trendmässigt.

På min fråga om musikaliska influenser nämner Fredrik Furu idel svenska artister och band: Eldkvarn, Lars Winnerbäck, Peter LeMarc, Per Gessle, Roxette, Niklas Strömstedt och Totta Näslund. Också ett par anglo-irländsk-amerikanska namn finns med: Bruce Springsteen och U2. Han talar om det orädda, stora amerikanska soundet, det känslolösa sårbara svenska, både i text och uttryck, och tillägger: och sedan dom mörka rötterna från Finland, men inte nödvändigtvis musikaliska. Det han vill få till stånd är, säger han, en rak och ren pop med enkla melodier och catchig lyrik, något som det enligt honom finns väldigt lite av i Österbotten och i Svenskfinland.

Vad jag finner speciellt intressant hos Fredrik Furu är förutom inriktningen på känslös, men samtidigt svängig pop, det faktum att han sjunger på svenska och uttryckligen en svenska med rikssvensk intonation. Man kan jämföra med dansbandstraditionen, och en sångare som Hasse Martin (tidigare medlem i gruppen Tommys), som bott i Sverige, och som lagt sig till med denna typ av diktion, som finns också mer allmänt inom svensk-österbottnisk dansbandsmusik. Det finns ett annat intressant parallellfall vad gäller denna typ av diktion, nämligen österbottniska frikyrkopredikanter som frapperande ofta antagit en rikssvensk ton i sitt sätt att uttala det svenska språket.

Fredrik Furu blir därmed en kulturell gränsöverskridare på flera sätt. Nu senast manifesterades det i den duett, en video, där han sjunger en annan låt från skivan, ”Det går över”, tillsammans med den svenska sångerskan Pauline Kamusewu. Kanske kan man applicera en annan metafor på Fredrik Furu (jämfört med kameleonten och grävlingsgrytet), nämligen duvslaget. Metaforen i fråga föreslogs av en kollega till mig, Johanna Björkholm, som därmed ville understryka att det finns en aspekt av den finlandssvenska verkligheten som ofta förbises, nämligen det faktum att finlandssvenskar under långa tider har rört på sig förhållandevis mycket. De allra flesta stannar hemma i duvslaget, men där finns också alltid individer som ger sig i väg ut i världen. Men de håller kontakten med hembygden och kommer på besök eller flyttar kanske hem igen. Inte sällan har de då, precis som brevduvor, med sig information och nya influenser då de återvänder till duvslaget, det vill säga till hemorten.

Fredrik Furu, men också exempelvis Cumulus, Erna Tauro och långt före dem spelmän som ”Sepp-Fredrik” Berg från Vörå, som ska ha varit säsongarbetare i Sverige i slutet på 1800-talet, eller Viktor Andersson från Jeppo, som tillbringade ungdomsåren i USA, kunde genom sin rörlighet skapa musik av ett slag som annars kanske hade varit en omöjlighet. Duvslaget, alternativt flyttfågeln, blir därmed också en metafor som, med vissa restriktioner, kunde användas om det finlandssvenska.

Hos Fredrik Furu kan man se det österbottniska som en speciell form av begreppen svenskhet och gränsfolkets barn. Svenska influenser från pop och media är mycket starka och bidrar till att skapa den här formen av svenskhet i Österbotten. Även om jag tror att begreppen kultursvenskhet och bygdesvenskhet ganska mycket är överspelade idag, verkligheten är betydligt mer mångfacetterad och komplex än den här gamla dikotomin skulle ge för handen, kommer man inte ifrån att det

finns ett vad man kunde kalla Bourdieuskt spelutrymme inom ramen för det finlandssvenska. Det finns helt enkelt olika typer av svenskheter.

Det här blev på sitt sätt också överraskande tydligt i samband med den etnifiering av rock och pop som skedde på finlandssvenskt håll i slutet på 1970-talet och början av 1980-talet med den så kallade hurrarrocken och hurrarocksdebatten. Den form av svenskhet som dansbandskulturen i Österbotten representerade fanns nästan inte alls med i den diskussionen. Inte ens ett österbottniskt band som stilmässigt och innehållsligt försökte överbrygga en del motsättningar mellan högt och lågt, nämligen det svenskösterbottniska Reflexbandet, som var ett dansband som spelade också mer jazziga och soul-funkiga saker, var intressant för hurrarocksdebattörerna. Ett par av de band som dominerade diskussionen var Ragnar Hare från Jakobstad och Viktor Hurmio och Fetknopparna från Vasa samt nyländska Evitskog. Av de två banden som båda sjöng på svenska – fast Ragnar Hare övergick till engelska mot slutet av 1980-talet – var cabaretrockaren Viktor Hurmio framför allt influerad av det finlandssvenska och tvåspråkiga mentala landskapet. I Ragnar Hares fall är de svenska influenserna tydliga, framför allt svensk punk och new wave, med grupper som Ebba Grön och Imperiet. Ragnar Hare blir på sätt och vis en österbottnisk översättning av de här tendenserna inom svensk populärmusik.

Vad som också visade sig i hurrarrocken var att det fanns en mängd svenska språkvarieteter att välja mellan: högsvenska, blandsvenska/finska, rikssvenska, dialekt, slang och så vidare. Lyssnar man i dag på de skivor som gavs ut av skivbolaget Kustrock Records, är just den här språkliga variationsrikedomen det kanske mest fascinerande inslaget.

Why I Smile Again

Den fjärde och sista låten jag vill reflektera över är en låt från en alldeles ny skiva med

Dave Lindholm och Henrik Otto Donner. Låten, som är skriven av Dave Lindholm och arrangerad av Otto Donner, heter ”Why I Smile Again”. Hela skivan bär titeln *More Than 123*.

Om man tänker på den här musiken och de två musikerna och musikaliska påverkarna, vad är det intressanta här, vad är värt att notera vad gäller frågeställningarna kring gränsfolkets musik, ankdammen och avantgardet?

Som jag ser det handlar det åter om kameleontmetaforen, den som var aktuell redan hos Cumulus och som nästan ser ut som en röd tråd i det här sammanhanget. Alternativt kunde man tänka sig att använda collagemetaforen.

Lönar det sig alltså att söka det finlandssvenska här, eller vilken ”metod” är mest produktiv? I ett tv-program i den finska kultur-tv-kanalen Yle Teema i en dokumentärserie om den finska rockens historia – programmet hette ”Rock-Suomi: sanojen takana” (Rock-Finland: bakom orden) och sändes den 10.12.2010 – berättade Dave ”Isokynä” Lindholm att hans utgångspunkt när han skrev sina rocklåtar var Helsingforsserfarenheten och de/t språk som han växte upp med, en salig blandning av svenska, finska, ”stadislang” (dvs. Helsingforsslang) och så engelska via låttexter.

Att musikaliskt och kulturellt kalla Dave Lindholm och Henrik Otto Donner kameleont- och collagemakare faller sig ganska naturligt. Hos Dave Lindholm är det speciellt intressant att han alternerar mellan finska och engelska vad gäller sångspråk. Däremot sjunger han, så vitt jag kunnat notera, aldrig på svenska. Men i ett program i den svenskspråkiga tv-kanalen FST5 söndagen den 9 januari 2011, i ett artistporträtt av Dave Lindholm, på svenska, sjunger han en nyskriven låt i komiskt-absurd stil, ”Saltmannen”, på svenska. Dessutom introduceras Lindholm i programmet med en iscensättning där han skuggdansar i studion till tonerna av Povel Ramels ”Naturbarn”, en låt som han beskriver som en viktig musikalisk inspirationskälla i

det Lindholmska hemmet när han var ung. De musikvideor från äldre konsertinspelningar som Lindholm själv valt för programmet består av blues och bluesinfluerad musik sjungen på engelska. Finskans roll i programmet kan alltså sägas i viss mån bli marginaliserad, vilket vid den speciella tidpunkten, när det svenskas positioner i Finland, i debatten om framför allt den obligatoriska svenskan i den finskspråkiga grundskolan har ifrågasatts av en del finska politiker och nätdebattörer (både anonyma och namngivna) och även av finlandssvenska debattörer, de sistnämnda framför allt från huvudstadsregionen, nästan kan kännas som ett språkpolitiskt inlägg av Dave Lindholm.

Hos Otto Donner är de olika stilar och positioner han kommit att förknippas med så många att det i det här sammanhanget blir svårt att göra hans musikkariär rättvisa. Det ord som kanske bäst täcker in hans verksamhet är multibegåvning, inte bara vad gäller det musikaliska utan också, uppenbarligen, ifråga om livskänsla och förmåga att entusiasmera. Ska man nämna några musikaliska insatser av speciellt stor betydelse vad gäller Otto Donner är det kanske skivbolaget Love Records, genrerna progrock (eller proge som det kallas i Finland), avantgarde-jazz och konsertmusik i Finland som är det man kommer att tänka på. Men också filmmusik, schlagerkomponerande, körsång och mycket annat har Donner sysslat med. Han är alltså både en innovatör och en mover & shaker, som man brukar kalla den här sortens människor inom populärmusiken, folk som driver på utvecklingen.

Den kanske intressantaste överskridningen hos Donner är den mellan högt och lågt, mellan ”konst” och ”underhållning” inom musiken. Därmed kommer han också att överskrida den uppdelning i ankdamm och avantgarde som jag här har försökt identifiera.

Otto Donner var i sin ungdom aktiv i Old House Jazz Club. Han var också radioamatör.



De musikaliska kameleonerna Otto Donner (t.v.) och Dave Lindholm på skivomslaget till *More Than 123* (2010).

I början av 1950-talet lyssnade han med kristallapparaten på Willis Conovers program *Music USA Jazz Hour* i *The Voice of America*. Han byggde en egen rörradio som han i smyg för föräldrarna lyssnade på med hörlurar.

Vad gäller avantgardetänkandet i Finland tog den kanske mest aktiva fasen slut någon gång omkring 1970. Det antyder till exempel sångaren och författaren M. A. Numminens nyenkla musik med sin *Uusrahvaanomainen Jatsiorkesteri* (URJO) som hade premiär vid den här tidpunkten.

M. A. Numminen var tillsammans med bland andra Otto Donner mycket aktiv i 1960-talets konst- och musikavantgarde i Finland (i praktiken Helsingfors). Vid ungefär samma tid startade Donner en egen proggjazzgrupp, *The Otto Donner Treatment*, och sökte sig till Finlands rundradio där han så småningom blev chef för den finskspråkiga underhållningsavdelningen. Samtidigt aktiverades hans komponerande och arrangerande inom populära genrer. Ett exempel är skivan *Aino*, som Dave Lindholm gav ut 1982 och där

Donner arrangerat musiken. Skivan innehåller bland annat den finska klassikern ”*Pieni & hento ote*”.

När man lyssnar på den nya skivan *More Than 123* med Dave Lindholm och Otto Donner är det kanske speciellt ett drag som är iögonenfallande. Det är hur traditionell musiken är. Om det här är en ankdamm så finns den ankdammen i New Orleans och Chicago. På ett sätt närmar sig alltså Donner och Lindholm det musikaliska spelfältet som *Downtown Dixie Tigers* redan mutar in i slutet på 1950- och början på 1960-talet. Det handlar nu om ett slags klassicism, skulle man kanske kunna kalla det. Eller retroaktivism. Avantgardet fanns alltså inte längre i framtiden utan i gårdagen, både bokstavligt och metaforiskt. Ändå är det inte frågan om någon renodlad pastischmusik, utan en musik som låter väldigt samtida, som uttrycker en erfarenhet av de många transformationer som de här två musikerna har genomgått.

Är det här en finlandssvensk skiva? På något sätt känns frågan felaktigt ställd. Att

det finlandssvenska, det svenskspråkiga finns i både Lindholms och Donners liv och karriärer kan man inte komma ifrån. Men med ankdammen eller avantgardet har den nya skivan egentligen inte någonting att skaffa. Hur ska man alltså se på frågor om den språkliga identiteten i det här fallet? Om det finns ett glapp mellan musikernas professionella och etniskt-språkliga identitet blir resultatet att man måste börja studera identitetsfrågorna på ett noggrannare sätt. Johannes Brusila har med en formulering lånat av Deleuze och Guattari talat om ett ständigt tillblivande, *devenir*, en syn på (finlandssvensk) identitet och etnicitet, inte som en stabil produkt av binära oppositioner, till exempel finlandssvenskhet som en motsättning till fixpunkterna riks-svenskt, finskt och internationellt, utan som kulturella flöden och dynamiska skeenden, i kontinuerlig rörelse. Det som påverkar konstruktionen blir då en rad faktorer, från de ”gamla” identitetsfaktorerna, som ålder, kön, språk, klass, till nyare, som hobby, musikgenre, stil, tidsmässig inriktning (retro, nostalg, avantgarde, excentricitet osv.).⁴

Det är den uppgiften som förestår, ifall vi vill undersöka gränsfolkets populärmusik noggrannare, den som befinner sig mellan ankdamm och avantgarde. Men i detta skede av tänkandet kring det finlandssvenska och det svenska i Finland, och utgående ifrån de fyra låtar jag diskuterat: vilken blir den poäng man kan ta med sig för en fortsatt analys?

Om den musik som dessa ”gränsfolkets och gränslandets barn” producerar ses i ljuset av de två tidsmässiga positionerna ankdamm och avantgarde måste slutsatsen bli att innehållet i en sådan gränskultur logiskt sett måste bli oklart, grumligt, vilket också den långa och täta diskussionen om identitetsfrågor och -markörer inom ramen för det svenska i Finland på ett tydligt sätt visar. Att söka ett fäste, en kärna i det kulturella som ”gränsfolkets barn” kan tänkas erbjuda, leder ofelbart över i diskussioner om kärnrepre-

sentationer och habitusfrågor. En representation som ankdammen, som tycks bygga på ett ambivalent arv av kulturell intimitet och efterblivenhet (det ena övervägande positivt, det andra negativt laddat), kommer dock, som till exempel den finlandssvenska sångarduon PaleåVille visat i sin sång ”Duckräpp (Jag är fi-fi-fi-finlandssvensk)” från år 1988, framför allt att sammankopplas med en geografiskt och socialt mycket snäv konstruktion, den övre delen av den övervägande borgerliga Helsingforssvenskheten. Det är också den sociala och kulturella verklighet som möter en i litteraturforskarna och -kritikerna Merete Mazzarellas och Thomas Warburtons analyser av det trånga, finlandssvenska borgerliga litterära rummet.

Men som jag visat kommer denna ”ankdamm”, i en annan musikalisk verklighet, till exempel i Dixietigrarnas tradjazz eller Dave Lindholms och Otto Donners nytraditionella bluesjazz, att upplösas i ett grävlingsgryt av korsande influenser från när och fjärran. Närmast ett metaforiskt ”ankdamm” eller kanske snarare ett martallens landskap, kommer kanske Tauros och Janssons ”Höstvisa”, där ett vindpinat kustlandskap blir en metafor för det finlandssvenska. Det är därmed inte heller speciellt förvånande att sången ibland kallats för Svenskfinlands nationalsång. Hembygden blir i sångens form någonting som kan plockas fram vid behov, som etnologen Bo Lönnqvist formulerat det. Att skärgården utgör hembygden bara för en liten del av finlandssvenskarna tycks inte minska kraften i symbolen. Det är, tror jag, framför allt skärgårdslandskapets karaktär av gränslandskap, mellan land och hav, som gör den till en så användbar metafor för de svenskspråkiga i Finland, ”gränsfolkets barn”, en tanke man egentligen kan finna redan hos Runeberg.

I gränslandet Österbotten har varken det trånga litterära rummet eller ankdammen som kärnrepresentationer kunnat få samma betydelse som i huvudstadsregionen, av den

anledningen att den österbottniska regionen, i kanske ännu högre grad än vad som gäller i de södra delarna av det svenska språk- och kulturområdet i Finland, varit gränsöverskridande, det vill säga framför allt starkt orienterat mot Sverige och svensk kultur, inte minst svensk populärkultur. Det är inte minst Fredrik Furus musik ett tydligt exempel på, influenserna är i hans fall övervägande svenska, i någon mån också österbottniska och angloamerikanska, i långt mindre grad finska.

Om man ser på det finlandssvenska utgående ifrån de tidsligt orienterade positionerna ankdamm och avantgarde problematiseras betydelsen av gräns i beteckningen ”gränsfolkets musik”. De gränser som ett mer statistiskt betraktelsesätt tror sig ha upptäckt i fråga om finlandssvenskarnas positioner i relation till det finska, det svenska och det internationella, blir då alltmer porösa och osammanhängande. Betraktad från en tidslig aspekt, i termer av kulturell eftersläpning eller framsynthet, kommer begreppet gräns, i gränsfolkets musik, i gungning, oscillering. En anakronistisk effekt uppstår (jfr Docherty 1996:166ff) som förändrar synen på det finlandssvenska.

Sven-Erik Klinkmann, docent
Vasa

Noter

- 1 Texten bygger på en föreläsning jag höll den 14.12.2010 i Svenska litteratursällskapets i Finland föredragsserie ”Från ankdamm till avantgarde”.
- 2 För en begreppsdiskussion om ”folk” ur ett finlandssvenskt perspektiv, se Fewster red. 2000.
- 3 Jfr även Nygård 2011:21ff.
- 4 Jfr Grossbergs diskussion om begreppet ”articulation”, Grossberg 1992:37ff.

Litteratur

- Balibar, Etienne 2002: ”Nationsformen: Historia och ideologi”. I: Etienne Balibar & Immanuel Wallerstein (red.): *Ras, nation, klass*. Göteborg: Daidalos.
- Brusila, Johannes 2008: ”Den finlandssvenska populärmusikens vara eller inte vara. Diskursiva och ny-materialistiska utgångspunkter för etnicitetsinriktad musikkforskning.” *Etnomusikologian vuosikirja*. Vol. 20. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura 2008.
- Bruun, Seppo, Jukka Lindfors, Santtu Luoto & Markku Salo 2001: *jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.
- Docherty, Thomas 1996: *After theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Explosivt: Finlandssvenska författare om finlandssvensk litteratur*. Vasa: Scriptum.
- Fewster, Derek (red.) 2000: *Folket. Studier i olika vetenskapers syn på begreppet folk*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Grossberg, Lawrence 1992: *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. London & New York: Routledge.
- Klinkmann, Sven-Erik (kommande, arbetstitel). *Ifänrikarnas, martallarnas och dixietigrarnas land. En resa genom det svenska i Finland*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Koljonen, Martti 2008: *DDT Jazzband – instituutio ja legenda* (+ CD). Helsinki: Tradjazz ry.
- Mazzarella, Merete 1989: *Det trånga rummet. En finlandssvensk romantradition*. Helsingfors: Söderströms.
- Numminen, M. A. 1999: *Helsinkiin – Opiskelija Juho Niityn sivistyshankkeet 1960–1964*. Helsinki: Schildts.
- Nyberg, Minna 2004: *Erna Tauro och muminvisorna: en studie i teatervisors tillkomst*. Pro gradu-avhandling. Åbo: Åbo Akademi.
- Nyberg, Minna 2011: ”Tauro, Erna (1916–1993)”. *Biografiskt lexikon för Finland*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. (<http://www.sls.fi/BLF/artikel.php?id=9600>).
- Nygård, Stefan 2011: *Henri Bergson i Finland. Reception, rekontextualisering, politisering*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Rantanen, Miska 2005: *Love Records 1966–1979*. Helsinki: Schildts.
- Rosengren, Henrik 2007: *Judarnas Wagner. Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma 1920–1950*. Lund: Sekel Bokförlag.

- Vesterinen, Ilmari 2006: *Mäyräkolon jazzareita. Tarua ja totta Old House Jazz Clubista ja suomalaisesta jazzmusiikista*. Helsinki: WSOY.
- Warburton, Thomas 1984: *Åttio år finlandssvensk litteratur*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.
- Zilliacus, Clas 1989: "Martallens stam: tankar kring ett finlandssvenskt symbolträd".
- Åström, Anna-Maria, Bo Lönnqvist och Yrsa Lindqvist 2001: *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävdelse i kulturanalytiskt perspektiv*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

SUMMARY

Music of "Border-people" *Between Duck-pond and Avantgarde*

The concept of "border people" is often associated with the Swedish-speaking minority in Finland, the Finland-Swedes. In this text I argue that the concept should be viewed upon as a metaphorical one, used above all to construct a mixed history and cultural genealogy for the Finland-Swedes, a genealogy of transgressions and people situated at cultural borders and contact zones. By looking at four popular songs with a Finland-Swedish connection I try to show that the concept of border people becomes more problematic when backed up by two other metaphors, the duck-pond and the avantgarde. Both

these positions have a temporal quality and they situate the Finland-Swedish experience in either a position of backwardness and intimacy (the duck-pond) or, on the contrary, in an avantgarde position, that is a privileged position for the Finland-Swedes as "movers & shakers", cultural harbingers of new popular music in Finland. The two temporally oriented concepts are instrumental in destabilizing the whole concept of border people. Seen through the lenses of these temporal positionings, the concept begins to oscillate and an anachronistic effect will start to inform our views of the Finland-Swedes.