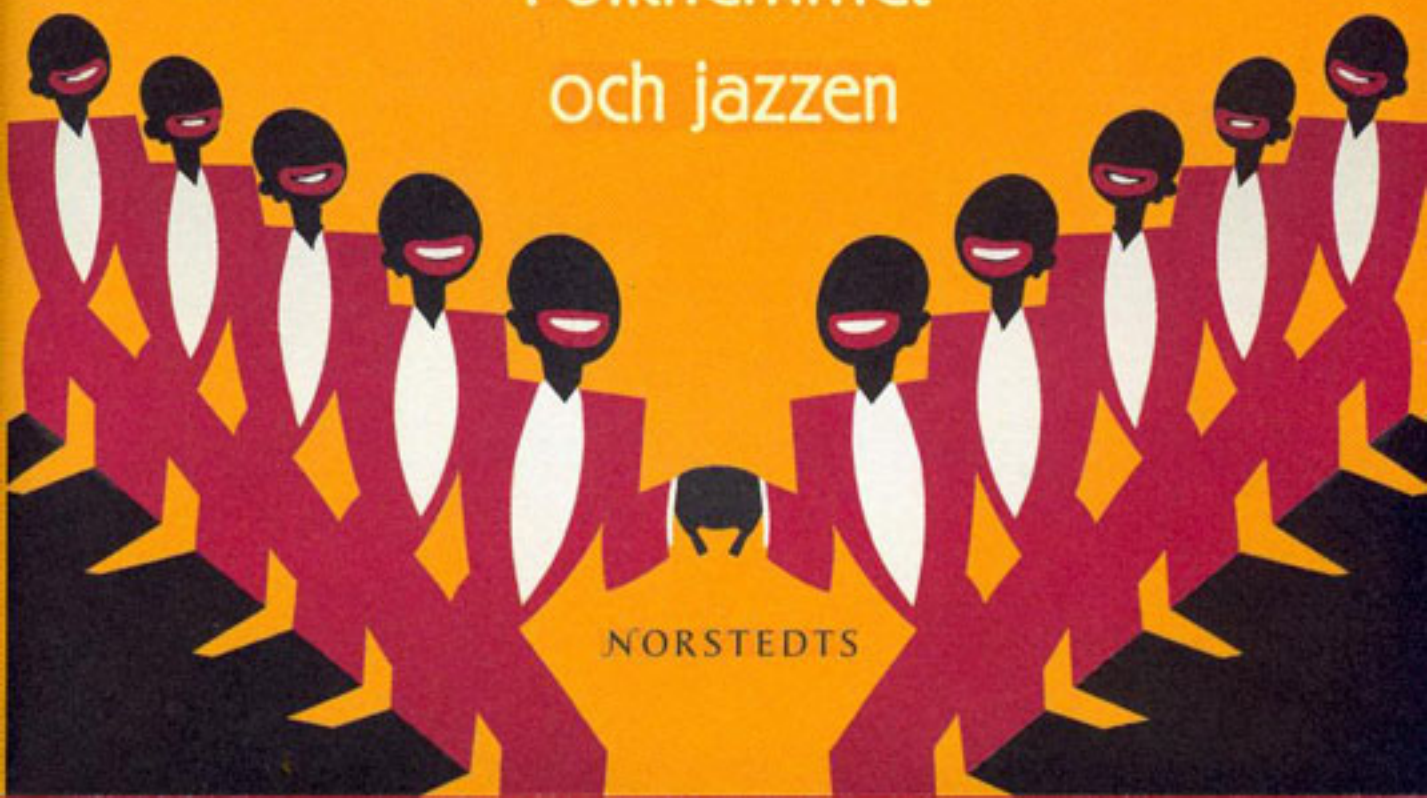




Johan Fornäs

MODERNA MÄNNISKOR

Folkhemmet
och jazzen



NORSTEDTS

VARNING FÖR JAZZ!

Jazzen är en hemsk infektionssjukdom,
som med stora steg närmar sig våra friska kuster.

(SVENSKA MUSIKERFÖRBUNDETS ORDFÖRANDE HJALMAR MEISSNER 1921)

Jazzmusiken kom till Sverige under åren 1920–1950, mitt i det moderna projektet. Med sitt livsbejakande, normbrytande budskap slog den in en kil i samhället, en brytning som satte igång en rörelse som vi kan se spår av än idag. Jazzen fördes hit av svarta; jazzen förmedlade en bild av självständiga, aktiva kvinnor; jazzen reste murar mellan generationer. De trygga och traditionella föreställningarna om könsroller, ras och kultur krockade med det främmande i form av den nya, vilda ungdomskulturen. Precis som senare punken eller dagens hiphop.

Genom att skildra jazzens intåg i det svenska folkhemmet under förra seklet aktualiserar Fornäs angelägna frågor om dagens Sverige: Hur tar vi emot det nya idag? Nya människor, nya kulturer, nya konstformer?

JOHAN FORNÄS, född 1952, är fil dr i musikvetenskap och verksam som professor vid Tema Q, Linköpings universitet. 1985 skrev han sin avhandling om Tältprojektet.



NORSTEDTS

ISBN 91-1-301272-X



9 789113 012728

MODERNA MÄNNISKOR
FOLKHEMMET OCH JAZZEN

MODERNA MÄNNISKOR
FOLKHEMMET OCH JAZZEN

JOHAN FORNÄS

NORSTEDTS

Tryckt med stöd av Vetenskapsrådet

ISBN 91-1-301272-X

© Johan Fornäs 2004

Norstedts Förlag, Stockholm

Omslag: Sara R. Acedo

Omslagsbilder från nothäftet "Det farliga könet" (© Edition Sylvain/
Ehrlingförlagen) samt affisch för The 5 Kentucky Singers
(foto Stockholms stadsmuseum)

Tryck: ScandBook AB, Falun 2004

www.norstedts.se

Norstedts Förlag ingår i P.A. Norstedt & Söner, grundat 1823

Innehåll

Förord	7
Identiteter på spel	11
I den svenska jazzens ungdom	14
Texternas sammanhang	15
Tjugotalets genombrott	19
Trettioalets svängningar	24
Fyrtioalets förgreningar	27
Platser	31
Aktörer	35
Identitetsteman	39
Det nya	45
Antimodern moralpanik	47
Jazzmedier	57
Mediespeglingar	70
Nyhaternas behag	74
Modernistisk kluvenhet	82
Radikal vitalism	84
Kluven kritik	92
Folkhemsk saklighet	100
Det nya i förbindelse med det som alltid varit	105

Det unga	109
Åldrandets generationer	110
Modernitetens ungdomliga nyhet	115
Unga och gamla tillsammans	120
Tidens ungdom	122
Nya ungdomsstilar	128
Gång, klubbar och föreningar	131
Jazzens åldrande	136
Det låga	141
Klassläger	142
Krig och klasskamp	143
Blåblusarnas agitprop	149
Skilda världar	159
Kulturklyftor	164
Jazzgränser	168
Konststrategier	170
Populärstrategier	175
Ambivalenser och nyanser	179
Det främmande	193
Rasism och xenofobi	197
Rastänkanadets vardag	203
Svartvita recensioner	209
Exotism och xenofili	218
Jazzens egna raser	224
Litterära primitivister	227
I mörkrets hjärta	230
Från Amerika till Sverige	239
Assimileringsvägar	249
Jodding	253
Swingkapell i svenska fjäll	258
Bland tomtar och troll	262
Bonnjazz	265

Transformerande dialoger	273
Röster från andra sidan	273
Kontakt och identifikation	278
Främlingsrespekt som självkritik	282
Det främmandes plats	290
Det kvinnliga	293
Jazzens kön	295
Den fria sexualiteten och den dolda	319
Kvinnans natur	333
Varan som vaknade	338
Röster som gjorde skillnad	355
Noter	367
Referenser	385
Litteratur	385
Intervjuer	407
Talinspelningar	407
Populära sånger	408
Blåblusrepertoar	419
Filmer	428
Bilder	429
Källkommentarer	431
Pseudonymer	445
Index	447
Abstract	467
Tack	469

Förord

Populärmusiken ger lödiga uttryck för människors sätt att leva och deras plats i samhället, för härskande ideal men också för tankemönster som i andra sammanhang brukar censureras. I vår tids rap håller man exempelvis reda på hudfärger. Är skinnet ljust får man jobba lite extra på sin ”cred”, och många tänker att svartas rytm kan ligga i blodet. Invandrade artister särbehandlas av branschen, medierna och publiken – på gott men oftast på ont. Kvinnor väljer företrädesvis vissa musikgenrer men släpps knappast ens in i andra. Flera stjärnor kommer ut som lite ”queer”, samtidigt som den heterosexuella kärnfamiljen förblir en rådande norm i de flesta poptexter. Generationsklyftorna tycks ha slutat växa nu när unga och gamla samlas runt allsång på Skansen. Meningarna är delade om dansband eller black metal ska ses som suspekta yttringar som bör motverkas, kommersiella former som får klara sig på den fria marknaden, eller konstnärliga uttryck som förtjänar – och behöver – samhällsstöd.

Det tidiga tjugohundratalet vimlar av frågor om identitetspolitik och nya sätt att vara människa. Människan som cyborg – cybernetiska organismer som smälter samman levande kroppar och avancerad teknik – rör sig inte bara i science fiction utan också i vardagslivet med dess datorstress och mobilmani. Att leva i samhället är att tänka och handla i samspel med medier och texter av oräkneliga slag. För att förstå oss själva och vår tid är sådana kommunikativa uttryck en oundgänglig utgångspunkt.

En hel del av sådana diskussioner känns nya, som om något stabilt nu för första gången kastas omkull av tidens obarmhärtiga vindar. Men hur grundlades egentligen de föreställningar som idag ifrågasätts och föråldras på löpande band? På en sådan fråga finns tusentals svar, men några viktiga trådar leder tillbaka till det svenska folkhemmet så som det grundlades under mellankrigstiden. Idag föds vi alla som självklart moderna varelser,

och vi vet i grova drag vad det innebär. På tjugotalet höll man just på att bli modern. Då togs de första stapplande och trevande stegen in i den tillvaro som nu blivit vana och tradition. Hur blev det som det blev? Allt ställdes på ända och inget var längre självklart, men vad var det som sedan blev en ny normalitet?

Det ”mångkulturella välfärdssamhället” är folkhemmets nutida arvtagare, men hur långt har egentligen äpplet fallit från trädet? Folkhemmet har många gånger dödförklarats, men lever ännu starkt i människors medvetanden, som en ram för hur förhållandet mellan individ och samhälle bör utformas. Det var socialdemokraternas partiordförande och sedermera statsministern Per Albin Hansson som vid ett tal i andra kammaren 1928 myntade uttrycket. ”Folkhemstalet” sändes även i radio och blev genast en klassiker, med sin omhändertagande vision. ”Hemmets grundval är gemensamheten och samkänslan. Det goda hemmet känner icke till några privilegierade eller tillbakasatta, inga kelgrisar och inga styvbarn. Där ser icke den ene ner på den andre. Där försöker ingen skaffa sig fördel på andras bekostnad, den starke trycker icke ner och plundrar den svage. I det goda hemmet råder likhet, omtanke, samarbete, hjälpsamhet. [...] Det är den stora uppgiften för en ärlig demokratisk politik att göra samhället till det goda medborgarhemmet.”

Bilden av det goda hemmet där alla skulle få plats var oerhört tidstypisk men känns samtidigt så väl igen i väldigt mycket av dagens debatt. Vad var det då för platser och positioner som erbjöds människor av olika slag i detta folkets nya hem? Det gamla bondesamhället var för alltid passerat, och strömmar av människor och medier gjorde alla fasta gränser genomsläppliga. Då som nu var det nya kulturella former som skakade om i såväl de enskilda hemmen som den övergripande samhällsdebatten. Funkishus, djärva kjolmoden och Hollywoodfilmer fick folk att se, höra, känna, tänka och handla på nya sätt. I spetsen för dessa provocerande nya kulturformer klingade jazzen – så mycket att tiden ibland fick smeknamnet ”jazzåldern”. Först trodde man att denna jazz bara var en av många kortlivade flugor, men så blev det inte. Den gav istället bestående effekter på folkhemmets livsformer. Jazzen trängde in utifrån med röster om något radikalt annorlunda, nytt och främmande. Där hördes det unga utmana vuxna auktoriteter, det populära strunta i finkulturens ideal, det svarta amerikanska överglänsa Europas kulturarv och lägga ljushyllta nordbor i färgbad, de nya kvinnorna omdefiniera kärlekens och arbetets grundvalar.

Förord

Så fanns i själva verket en mångkulturell utmaning med redan när folkhemmet byggdes upp! När också jazzen och dess anhängare skulle integreras i det goda medborgarhemmet sattes dess vidsynthet på prov. Trots all konservativ längtan efter en homogen och sammanhållen familj kunde man inte längre undgå att erkänna olikheter och finna sätt att leva med dem.

Den här boken handlar om vad som hände med människors olika identitetssträvanden när folkhemmet och jazzen föddes och växte upp tillsammans i Sverige från 1920 till 1950. Då utmejslades de huvudformer som idag råder för att vara gammal och ung, hög och låg, svensk och främmande, man och kvinna. Då som nu ackompanjerades individernas samspel i samhället av musik, och svenskarna tog de darrande kliven in i det moderna livet till synkoperade toner av en saxofon.

Identiteter på spel

Jazzen är en hemsk infektionssjukdom
som med stora steg närmar sig våra friska kuster.

Hjalmar Meissner: "Varning för jazz!", 1921

"*Moderna människor*" – så gammalmodigt det låter! Det fanns en tid då det ännu kändes nytt och fräscht att vara modern – en tid då Framtiden med stort F ännu förmådde "hägra". Under decennierna efter första världskriget utmejslades futuristiska visioner som ännu idag väcks till nytt liv när bilder av framtiden målas upp. Fortfarande griper många filmer tillbaka på stilmässiga uttryck från tjugo- och trettioitalen när nästa århundrade skildras i skapelser av glas, stål och betong eller tekniska underverk som förflyttar folk blixtnabbt över stora sträckor. I Sverige var 1920–50 en tid som tyckte sig äga en framtid så pirrande modern att det idag är svårt att föreställa sig dess hetta, och dess utopier formade det som blev vår samtid.

Då utformades samtidigt grundläggande drag i hur moderna människor såg ut och borde vara. Dessa människobilder ger inte bara inblickar i en framtid som flytt och gått förlorad för alltid, utan också i tendenser och mönster som förblivit giltiga. Årtiondena efter första världskriget var en formerande period där en serie centrala tekniska, ekonomiska och politiska företeelser i vårt samhälle etablerades, i samspel med nya kulturella former och föreställningar om människors relationer. Massor har hänt och förändrats sedan dess, men flera huvuddrag i hur *identiteter* uttrycks i ord, bild och toner kvarstår, om än i renoverad kostym. Vad innebär det att vara människa i en tid som vår? Vad är normalt och hur förhåller man sig till dem som är annorlunda? Vad har den nya tiden med ungdom att göra? Stiger kulturen stadigt uppåt eller pågår ett förfall där det låga tar överhanden? Är främmande folkgrupper ett hot eller ett löfte om vår egen förnyelse? Släpper moderniteten fram en ny kvinnlighet och hur skiljer den sig i så fall från den gamla? Svaren skiftar, men flera huvudfrågor har bestått. Det har aldrig rått någon total enighet om vem den moderna män-

niskan egentligen är, men moderna människor tenderar att uppfatta sig själva och varandra utifrån ett antal dimensioner och ideologiska figurer som vid det här laget uppnått ansevärd ålder. Hur gammaldags denna boks titel än låter så handlar den om tillblivelsen av mönster för att uppfatta sig själv och andra som fortfarande är påfallande aktuella.

Här utforskas en tid när det ställdes på sin spets vad det ur olika aspekter innebar att vara modern – när identiteterna sattes på spel. En sådan upptäcktsfärd kan följa många olika vägar. För att komma tätt inpå vardagliga livssammanhang utan att drunkna i en oöverskådlig materialrikedom kan man utgå från någon specifik nyckelföreteelse och därifrån nysta upp trådar som pekar ut i en rad olika riktningar. Genom att undersöka ett typiskt modernt kulturfenomen och se hur det provocerade fram reaktioner och reflektioner i form av både kritik och visioner kan man få dynamiken i världs- och människobildernas förändringar att utkristalliseras. Framställningen utgår från konkreta historiska exempel men rör högst aktuella frågor i dagens kultur- och samhällsdebatt.

Ska man sedan välja ett sådant fenomen ställs man åter inför ett otal alternativ, exempelvis tekniska uppfinningar som bilen eller telefonen, sociala praktiker som äktenskap eller kontorsarbete, eller estetiska genrer som romaner eller reklambilder. Jag har valt att utgå från den tidens *populärmusik*, som i sig förefaller rymma så många olika aspekter, från de intimaste kärleksbekymren till de storpolitiska frågorna. Den genomsyrade alla människors vardagsliv och berörde inte minst just de moderna människornas livskänsla och identitetsarbete. Musik ses ofta som ett universellt och abstrakt språk som förenar folk över alla gränser men vars uttryck är svåra att tala om utan facktermer. Ändå har just musik ständigt inspirerat till funderingar om skillnader mellan nytt och traditionellt, ungt och gammalt, högt och lågt, eget och främmande, manligt och kvinnligt. Det sker i själva det musikaliska tonspråket, i ackompanjerande bilder, danser och kroppsuttryck, men inte minst också i talade, sjungna och skrivna ord. Dels skapas och används musik ofta tillsammans med ord i sångtexter eller på skivomslag, och genom dessa ord förankras tonerna gång på gång i bestämda identitetspositioner. Dels dyker musiken upp i recensioner, essäer, dikter, romaner, filmer och radioprogram som resonerar om dess sociala och tidsmässiga tillhörigheter. Mellankrigstidens populär-musikaliska skiften leder direkt in i den moderna människans etablering. Den öppnar liksom en bakväg rakt in i de köksregioner där mentaliteter

och ideologier formerades. I schlagertexterna och deras vardagliga bruksammanhang omförhandlades livsvillkoren på ett påtagligt och ohöjlt sätt, samtidigt som de också drog till sig intellektuella debattörers uppmärksamhet. Här kan därför ett helt spektrum av den moderna människans framväxt undersökas, från slentrianmässiga schabloner till mer slipade reflektioner.

Särskilt runt *jazzen* cirkulerade texter om de moderna människornas problematik. Jazzen kom utifrån och tycktes kongenial med den nya tidens anda. Den svepte som en stormvind in genom det svenska landskapet, blev en nyckelsymbol för det moderna och provocerade fram ändrade förhållningssätt till egna och andras identiteter. Den blev en kristallisationspunkt som fick olika grupper att reagera och uttrycka sina önsknings och farhågor – ett irriterande sandkorn runt vilket gemensamma samtal formades om det framvällande nya, där rösterna samtidigt prismatiskt bröts isär i motstridiga grupperingar. Jazzen satte *identiteter på spel* och *i spel* – fick dem att vibrera och skakas om i nya kalejdoskopiska mönster, med efterklanger långt in i vår egen tid. Därför är det just jazzens Sverige som här får leverera de moderna identitetsbilder som ska uppsåras.

I början användes jazzbegreppet på snart sagt vad som helst som skramlade eller svängde mer än man var van vid, särskilt om de som åstadkom oljuden hade mörk hudfärg och kom från Amerika. Mestadels var det instrumental dansmusik, men det förekom även korta sångtexter. Instrumenteringen kunde skifta, men en kärna av blåsare (särskilt trumpet och saxofon), bas och slagverk blev snart standard, antingen det handlade om mindre grupper eller byggdes ut till större orkestrar. Banjon och pianot fanns tidigt med, och gitarr, dragspel eller fiol kunde också inkluderas. Musiken byggdes upp av igenkännbara melodier över vilka en serie instrumentalsolon utbroderades. Där skulle gärna finnas improvisatoriska inslag; åtminstone skulle solona ge intryck av spontan utlevelse, hur väl inövade de än var. Synkoperingar av melodier och komfigurer var ett centralt och lite ovanligt stildrag, alltså små men pregnanta rytmiska förskjutningar så att betoningarna föll vid sidan av de jämna taktslagen på ett spänstigt och svängigt sätt. Genren hade fötts i USA ur den blandning av afrikanska och europeiska former som utvecklades i de nöjessammanhang där afroamerikaner spelade.

Vad var det egentligen man sjöng, talade och skrev om? Vad handlar de slagdängor om som man fortfarande kan höra från den tiden? Vilken

uppfattning om den nya världen och den nya människan målades där upp? Vi som lever idag har i djupet präglats av dessa bilder, antingen i vår egen barndom eller indirekt genom de tidigare generationer som formades i den tid då dessa röster klingade aktuella. När denna bok utgår från jazz och populärmusik i Sverige 1920–50 är det således som en nyckel till stora och fortfarande brännande frågor om vår egen tids människobilder. Varken jazzen eller mellankrigstiden är här i sig något självändamål. Den tidiga svenska jazzens kulturhistoria har bara helt enkelt visat sig vara lärorikt förbryllande på både roande och oroande sätt. Den kastar ett klagande ljus över dagens debatter om smak, klass, generation, etnicitet och kön i vardagslivet och populärkulturen. Den visar på vilket sätt människorna valde att bli moderna.

I den svenska jazzens ungdom

Under denna tidsperiod etablerades och konsoliderades många av de medie- och kulturfenomen som idag ses som grundläggande för modernt vardagsliv: demokratin, välfärdsstaten och bildningsprojekten; bilarna, flyget och hushållsmaskinerna; filmen, radion och grammfonen; den nya kvinnan, de afroamerikanska stilarna och ungdomskulturen. Där fanns redan en ambivalent brutenhet, ett vacklande mellan fascinerad framtidstro och bitter pessimism, mellan naivitet och desillusion. Det moderna hade kommit igenom sin nyfött oskuldsfulla fas och liksom hamnat i en mer instabil ungdomlig pubertet – en sorts ”adolescent” eller ”ungmodern” period i svensk kulturhistoria, som kännetecknades av en intensiv men ojämn och ryckig utveckling på ekonomins, politikens och kulturens områden.

Sverige följde en nordlig gren av den europeiska vägen genom moderniteten. Den löpte från föregående århundradens stapplande tidiga moderniseringssteg genom mellankrigsperiodens högmodernitet fram till femtiotalets tredje moderniseringsvåg som successivt övergick i den ”senmoderna” fas som sträckt sig in i det tjugoförsta århundradet. Den moderna välfärdsstaten fick en specifik utformning i Skandinavien, vilket i kombination med den lutheranska mentaliteten, de starka folkrörelsetraditionerna, den svenska neutralitetspolitiken och den speciella erfarenheten av att både tillhöra världens rika industriella centrum och dess kulturella periferi gav detta land en särpräglad väg genom det moderna. I ett land som Sverige gav det relativt hastiga moderniseringsförloppet efter 1920 på

många plan upphov till brytningar och estetiska försök att förhålla sig till det instormande nya, bland annat i musikens värld, där upplevelsen av att stå med ett ben i det förflutna och ett i framtiden särskilt starkt kom att uttryckas i de jazzinfluerade sammanhangen. Samhällsförändringarna pockade på förnyad reflektion över vad det innebar att vara människa, och att vara modern. Dessa teman kunde med fördel bearbetas i samband med den musikform som direkt förknippades med detta moderna liv. Den unga jazzen blev snabbt en sorts epokstil som inbjöd till moraliska debatter om livsstilsskillnader, generationsklyftor och civilisationsförfall. Grundläggande aspekter av identitet föreföll inte lika självklara som tidigare, och otraditionella livsstilar bejakades eller förkastades. Nya konfliktlinjer och allianser uppstod i värderingen av det moderna. De som var progressiva radikaler i ett avseende kunde vara nostalgiska bakåtsträvare på andra plan, det mest moderna kunde samtidigt vara det mest rätt primitiva, och estetiska eller politiska avantgardister kunde kasta mellan att antingen älska eller hata den nya populärkulturen. Tiden var full av mot sättningar och ambivalenser – som vår egen!

Texternas sammanhang

Denna studie ska nysta upp några identitetstrådar som spunnits i jazzrelaterade texter och som löper tvärs över kategorier som författarskap, gener eller tidsavsnitt. Framställningen gör oundvikligen våld på vissa sammanhang för att istället framhäva andra. En strikt kronologisk framställning skulle dölja eller förvränga vissa ”osamtidiga” meningssammanhang, och undersökningar av enbart en materialtyp (exempelvis romaner eller sånger) skulle förlora samspelet mellan dem ur sikte. Här får identitetsteman struktureras skildringen. Jag kommer att undersöka hur olika texter *tematiserade* olika former av identitet, alltså hur sådant som generation, klass, kön och etnisk tillhörighet gjordes till tema och formulerades på delvis nya sätt. Varje sådan identitetsform kan ses som en *identitetsordning*: en seg struktur, ett förhärskande system eller ett dominerande mönster för en viss typ av identifikation. Att identifiera sig som något innebär alltid samtidigt att särskilja sig från något annat: det *Andra* som man inte är. Identitet implicerar därför också *skillnad* – mellan unga och gamla, höga och låga, män och kvinnor, inhemska och främmande och så vidare. Sådana inbördes samspelande ordningar av identitet och skillnad omkon-

strueras kontinuerligt i historien, men tenderar också ofta att stelna i inflytelserika mönster av klichéer, schabloner eller stereotypiska föreställningar. Exempelvis överdrivs eller "exotiseras" ofta främmande gruppers olikhet, och en viss identitet (svarta, kvinnor, ungdom etc.) uppfattas ibland som ett fast inneboende eller rentav biologiskt givet och evigt väsen – det är det som brukar kallas för "essentialism".

Sådana tematiseringar görs i alla former av kommunikation mellan människor, från samtal till modestilar. Här kommer främst mediematerial att användas, där alltså utbytet mellan människor *medieras* genom någon form av teknologi (boktryck, tidningspress, foto, skivor, radio, film o.s.v.). I det moderna samhället finns allt fler kommunikationsmedier, och de genomsyrar en växande andel av allt fler människors liv. Moderniteten innebär en fortlöpande process av *medialisering*, alltså ökande medienärvaro i alla möjliga samhälls- och livssfärer.

Det är förstås viktigt att notera varifrån enskilda röster kommer. En ut-saga i en slagertext måste tolkas annorlunda än samma ord i en dåtida politisk pamflett eller i en intervju sextio år senare. De röster som ekar ur helt olika sammanhang visar sig ändå falla in i varandra på ett talande sätt. Den tematiskt organiserade sammanläsningen av högst olikartade källor lyfter fram dialoger mellan röster som annars sällan ställs ihop. Den gör kanske inte varje text eller källa full rättvisa som enskilt verk, men får i gengäld fatt i dialogiska trådar mellan dem. Tidens genomgripande identitetsbearbetningar förlöpte "intertextuellt" mellan högst olikartade texter snarare än begränsade till enskilda verk. Och de bildade *diskurser*, alltså en sorts kringirrande samtal mellan en mängd aktörer som i ord, bilder och toner formulerade sig om tidens nyckelfrågor. Diskurser är en särskild form av *praktik* (handling, verksamhet), som använder meningsskapande symboliska uttryck av olika slag, grupperade i *texter* i vid mening. Metoden passar helt enkelt för sitt ämne: formeringen av nya sätt att som människa förhålla sig till det moderna livets centrala aspekter.

Därmed har några av mina grundbegrepp introducerats. Det textmaterial som använts finns förtecknat i slutet av boken. Listan över *litteratur* omfattar texter som på något sätt rör jazzen och den moderna tidsandan – å ena sidan romaner, noveller och lyrik, å andra sidan essäer, pamfletter, rapporter och facktexter. Där finns också den sekundärlitteratur som kommit till användning. Ett antal *intervjuer* har gjorts med några nyckelpersoner från tiden. Dessa intervjuer spelades in på band och skrevs sedan

ut och kontrollästes av den som intervjuats. Några *talinspelningar* på skiva, radio och television har också använts. Sedan följer en lång lista på nära 400 *populära sånger* från perioden 1920–50. De har valts ut för att de på något sätt berör tematiken kring modernitet och identitet. I något fall är associationen till jazz endast indirekt, men mestadels rör det sig om sånger som antingen har musik med jazzinslag eller i sina texter nämner något jazzfenomen. Jag har efter bästa förmåga inom de tidsramar som stått till förfogande försökt vara någorlunda konsekvent och utförlig i den information som ges. I de fall jag i löptexten själv transkriberat sångtexter från skivor har jag lagt mig nära ett normalt nutida ledigt skriftspråk; när jag däremot citerar ur tryckta sånghäften följer jag den ofta betydligt mer talspråksmässiga stavningen. Agitpropertoaren av *blåblusmaterial* presenteras sedan i en separat sektion. Detta beror delvis på att jag där har gjort ett något annorlunda urval än ifråga om de populära sångerna. Jag har helt enkelt förtecknat alla de titlar som jag antingen har inspelade eller som omnämns i intervjuer och sekundärlitteratur – utan hänsyn till att de mestadels saknar jazzanknytning. Några *filmer* där jazz och populärmusik spelar en viktig roll har också tagits med. Därefter följer en förteckning över bokens *bilder*, som finns samlade i ett separat block. Dessa illustrationer knyter direkt an till olika avsnitt i texten och ger en mycket värdefull kompletterande insikt i de analyserade sammanhangen. En förteckning över de vanligaste *pseudonymer* som förekommer kan hjälpa läsaren att orientera sig bland alla namnen. Till den nyfikne läsarens hjälp återfinns som komplement till noterna efter litteraturförteckningen även kapitelvisa *källkommentarer* som ger utblickar mot en rad centrala teman i kulturforskningen. Ett *index* över personer, sångtitlar och nyckelbegrepp gör det slutligen lättare för läsaren att själv finna tvärförbindelser mellan kapitlen.

För att orientera sig i floden av olikartade texter som dras in i tolkningsprocessen behövs en översikt över de sammanhang de ingick i: den tidiga svenska jazzens historiska faser, platser och grupperingar. Därmed fångas något av vad som kan kallas diskursernas arkeologi: varifrån de kommer, deras historiska upphov, rötter och källor, arenor och aktörer. Det var många personer och läger som engagerades av jazzens intrång i svensk populärmusik och kultur, och de samtal den gav upphov till utspelade sig i flera olika rum och arenor. Olika positioner, platser och prakti-

ker för reflektion kring människors moderna identiteter utvecklades successivt i ett historiskt förlopp, vars grova konturer här först ska skisseras. Därefter överblickas de rum där musik och människor möttes, och de kommunikationsmedier som där kom till användning antyds, för att behandlas utförligare i nästföljande kapitel. Sedan skildras de typer av aktörer som befolkade dessa rum och uttryckte sig om jazzen och den moderna människan. Slutligen introduceras analysen av dessa uttryck – vad som alltså i samband med dåtidens synkoperade toner skrevs, sades och sjöngs om identitet och skillnad.

Det finns få klara historiska brott, och de råkar sällan ligga vid decenniegränserna. Historien är full av osamtidigheter – förskjutningar mellan olika områden och aspekter av tillvaron, där förflutet och framtida kan löpa parallellt. Oavsett om man vill skildra ett enskilt fenomen som jazzen eller större kulturella förlopp ställs man inför periodiseringsfrågor som tvingar fram förenklingar. Här ska först ges en inledande karakteristik av varje årtionde av denna dynamiska period i svenskt populärmusikliv, där jazzen som en urban dansmusik med ungdomlig appeal blev emblematiserad för den nya tidens kulturella moderniseringssträvanden.

Gränsdragningsproblemen gäller även låtmaterialet, där de nära 200 jazzorienterade populära sångerna och lika många agitpropnumren inte grupperar sig decennievís men heller inte är jämnt eller slumpvis fördelade.¹ För perioden 1922–26 har jag fått med ungefär en populär låt per år. 1927–33 kommer en första ansamling med omkring tio låtar per år. Det är för övrigt också under åren 1927–37 som de flesta av blåblusnumren tillkommer. 1934–37 märks däremot en svacka i det populära materialet, med cirka tre nummer per år. 1938–41 kommer en ny anhopning i mitt material, med åter ett tiotal exempel årligen. 1942–50 faller urvalet så ner till drygt fyra per år. Vid krigsslutet 1945 kom även ett nytt uppsving för agitpropnumren. Även om materialet aldrig samlats med någon statistisk signifikans i åtanke, är anhopningarna åren kring 1930 och 1940 knappast helt tillfälliga. De antyder ett uppsving för det svenska jazzorienterade låtskrivandet i dessa bägge produktiva perioder, kanske som följd av en kombination av allmänt ökat sångutbud och ett intensivare intresse för just tematiseringar av modernitet och identitet i detta utbud.² Som senare ska framgå motsvarar de bägge intensivperioderna även två åtskilda faser i sättet som jazzen kopplades till det moderna livet.

Tjugotalets genombrott

Sverige hade vid tjugotalets början redan sedan länge sugits in i de moderna strömvirvlar som satts igång av ståndssamhällets upplösning och demokratiseringsprocesserna, industrialiseringen och teknologiseringen, urbaniseringen och sekulariseringen. Ändå innebar denna tid på flera sätt en ny start efter det första europeiska storkrigets krossade illusioner, en modernitetens ”andra födelse”, som än en gång skulle utmynna i ofattbar förödelse i form av totalitära regimer, organiserade massmord och krig.

Ett storkrig upphörde 1918, snart väcktes nya förhoppningar om tillväxt och utveckling. Ett ekonomiskt uppsving kom mycket riktigt snart också, med en växande medelklass närd av förstärkt världsimperialism, industrialism och urbanisering. Det revolutionära genombrottet i Ryssland 1917 innebar en ny världsordning med nya konfliktlinjer och nyväckta utopier. Uppbyggnaden efter första världskrigets obarmhärtiga illusionskross födde en ny våg av framtidstro, rensad med granateld från en del av sekelskiftets naiva teknikoptimism och bruten av bittra orosstråk. Avgörande politiska steg togs i demokratisk riktning i många västländer, inklusive Sverige, där allmän och lika rösträtt för alla medborgare beslutades 1918 och infördes 1921. Nu skulle äntligen den urbana moderniteten få prövas brett i vardagen och på hemmaplan, med modernism och masskonsumtion, funktionalism och folkhemsbygge.

Transportmedel (bilen, flyget) och medier (telefonen, grammfonen, radion och filmen) som uppfunnits några årtionden dessförinnan slog nu igenom på bredare front. Dessa gränsöverskridande kommunikationsteknologier framstod som både medel och metafor för ”den nya människan”. De kom med nya eggande löften och gjordes samtidigt till syndabockar för den moderna utvecklingens avigsidor. De nya medierna spred en rad populärkulturella genrer och stilar från den modernaste stormakten, USA, inte sällan med afroamerikanska inslag, och främst då jazzen. Mycket av detta startade redan tidigare men fick på tjugotalet ett mer markerat genomslag i fler människors vardagsliv.

Redan 1895 hade den afroamerikanska Fisk Jubilee Singers framfört negro spirituals i Sverige, och före första världskriget hade nya amerikanska stilar för musik (ragtime) och dans (onestep, twostep, cakewalk) introducerats. Flera för tiden djärva pardanser spreds, ofta med talande djurnamn, och främst bland dem foxtrotten (1914), varmed den moderna säll-

skapsdansen kan sägas ha introducerats. En rad andra mer eller mindre jazzorienterade musikstilar och dansflugor tillkom efterhand. Amerikanska nothäften gav under första världskriget svenska musiker inblickar i afroamerikanskt synkoperad ragtime, och det sägs att man på Blanchs i Stockholm redan omkring 1914 kunde lyssna till det första "negerkapellet". 1918–19 förekom för första gången exempel på jazzmusik och jazzdans i Sverige, och då dök även ordet "jass" upp här.³ Men det var först under tjugotalet som den svenska publiken och de inhemska musikerna på allvar började influeras av de nya stilarna. Jazzens och foxtrotens utbredning sammanföll med den konjunkturuppgång som började kring 1923, där jazzen kom att fungera som symbol för den nya tidens strävan att söka annorlunda framtidsvägar än de som lett till det katastrofala kriget.

Jazzen klev in i ett rikt och komplext populärmusikaliskt genrespektrum. En rad dansmusikformer som vals eller olika äldre nordiska danser ("gammaldans") förekom, som i varierande utsträckning stod emot eller lät sig påverkas av de nya vindarna. Kuplettvisor och andra visor och schlagers med skiftande kontinentala stildrag spreds vid revyer och fester, genom stumfilmsmusiker och underhållningsorkestrar, vid restaurang- och kaféunderhållning, på notblad och skivor samt genom radion som startade 1925. I denna populärmusikaliska mångfald gled jazzen in som en banbrytare för nya förhållningssätt. Den hade i själva verket gott och brokigt sällskap av flera nya afroamerikanska dans- och musikformer. De flesta kom till Europa från USA – foxtrot 1914, shimmy 1920, charleston 1926, Lindy hop 1927. Foxtroten hörde till de många danser vars namn anspelade på djur, medan Lindy hop tog sitt namn från atlantflygaren Charles Lindbergh och blev utgångspunkten för senare jitterbug och swingdans. Men några danser kom också från Sydamerika, där den argentinska tangon med sina likaså afroamerikanska rötter blev särskilt populär här hemma redan vid tjugotalets mitt, genom bland andra Karl Gerhard och Evert Taube. Men medan de alla kunde fungera som exotiska och kreativt förnyande inslag så var det jazzen, som samlingsbeteckning för afroamerikanskt influerad musik med rötter i USA, som betydde mest också som symbol för en modern tidsanda. Där tidigare populärkultur främst hade förmedlat kontakter till de gamla stormakterna Tyskland, Frankrike och i viss mån England, knöt jazzen istället band till USA. Redan genom att tydligt bryta med tidigare musikpraxis kunde den fungera som signal för det senaste moderna, och dess rötter i afroamerikansk kul-

tur gjorde den väl lämpad att markera ett uppbrott från gamla europeiska traditioner och en lekfull identifikation med någonting tydligt annorlunda, som passade väl in i de nya hedonistiska njutningar som det expansiva marknadssystemet utlovade till allt bredare befolkningsmassor.

I september 1921 publicerade Hjalmar Meissner sin ”Varning för jazz!” i tidskriften *Scenen*: ”Jazzen är en hemsk infektionssjukdom som med stora steg närmar sig våra friska kuster”. Det påminde om en i Svenska Musikerförbundets tidning *Musikern* sommaren 1921 återgiven artikel ur den tyska musikertidningen, som under rubriken ”Jazz-band-skrammel” talade om ”en ny smittosam sjukdom som drager genom landet” och om ”ett återfall i barbariet från längesedan svunna århundraden” som ”negerkapellen överfört till Europa” men som i Tyskland är ”så gott som okänt. Gud vare lov!”⁴ Stora delar av svenskt kulturliv var ännu tätt länkat till den tyska sfären, och de kulturkonservativa smittades åtminstone av sina tyska ledgestalters rädsla för de förment barbariska hoten från det nya landet. 1922 ansåg Svenska Musikerförbundets medlemstidning *Musikern* att det var ”minst lika farligt i sitt slag att medgiva import av jazzband som att tillåta bolsjevikiska konspiratörer att här finna bostad”.⁵

Karl Gerhards finurligt ironiska sång ”Jazzgossen” kom samma år, och 1923 utgavs tidningen *Jazzgossen* med en moraliserande kritik av jazzmodet. Exakt vad jazzgossar egentligen var på tjugotalet är inte helt klarlagt. Äldre västeråsare minns dem som ”danslejon” som med sin speciella klädstil – vida byxben, sammetsinläggningar med knappar på och kort åtsittande jacka – var föregångare till swingpjattarna. Stilen spreds från huvudstaden ut till landsorten där den bland arbetargrabbar fanns kvar så sent som 1929.⁶ Någon välavgränsad och självmedveten subkultur av modernt slag var det dock nog knappast, utan snarare en utifrån given benämning på den brokiga skara av unga välbeställda och nöjeslystna män som tog del av det senaste på de urbana scenerna.

Det är symptomatiskt att Karl Gerhards visa egentligen skämtar mer med dansen än med musiken. Beteckningen ”jazz” användes under hela tjugotalet ofta väldigt vagt för en lite vilt svängig dansstil, snarare än för en specifik afroamerikanskt baserad tradition. Så sent som 1928 kunde till exempel ”Johan på Snippen” med sitt handklaver i Skånska Lasses ”Bonnjazz” ”jazza med gammal bonnakläm” utan att det hade något med amerikansk jazztradition att göra, och Karl Gerhard kunde i ”Ty jag vill spela den första fiolen” (1926) låta ”Europeiska jazzorkestern” utan skrupler

blanda violin, klarinett, flöjt och triangel med munspel, dragspel, banjo, trumpet, esskornett och "saxophon". Tjugotalet var en övergångsfas där nya kulturella vindar svepte hit och dit utan att ha fått riktigt fotfäste. Något skarpt tidsskifte var det inte fråga om, utan en utsträckt brytningsperiod med otaliga överlagringar.

Karl Gerhard själv använde för övrigt mest franska och tyska melodier. Hans kontinentalt orienterade kabarettstil stod knappast i samklang med tidens bredare populärmusikaliska tendenser, utan då var hans störste konkurrent Ernst Rolf mer tydligt angloamerikanskt influerad. Denne tog upp en del jazzinfluenser såväl musikaliskt i val av melodier och orkestersättning som i sångtexternas tematik och revyernas visuella estetik. Hans många lyxrevyer kompletterades av ett eget musikförlag som i notblad och på skiva spred de sånger han valt i upplagor på tiotusentals exemplar. Med sin bakgrund i ett arbetarhem slog han brett över hela det sociala fältet och vann respekt i vida kretsar.

För en liten men växande grupp jazzentusiaster var kontakterna med den "äka" svarta jazzen desto viktigare. Sjomän och andra amerikaresenärer fick tillfälle att höra levande jazz vid sina besök i New York. Rassegregationen minskade förstås chanserna att besöka renodlat svarta jazzmiljöer, men musiken spelades ju också i vita nöjeslokaler. Svenskar kunde också komma hem från visiter i USA med skivor, notblad och tidningar från det transatlantiska musiklivet. Ett kommunikationshinder var de vanligen svaga engelska språkkunskaperna i dåtidens Sverige, som gjorde att en bredare förståelse av vad som skedde i USA dröjde tills journalister och andra förmedlare hade hunnit göra mer omfattande spridningsinsatser.

Stor betydelse fick utländska musikers turnerande i Sverige, men också detta var länge en bristvara. Några enskilda gästspel förekom redan tidigare, men först på trettioalet kom verkligt betydelsefulla besök av mer kända jazzartister. För de flesta lyssnare var levande musikframföranden ändå relativt sällsynta ritualer. Musiken spreds främst i medierade former. De som läste noter kunde skaffa sig nya slagdängor och sjunga dem bland goda vänner, i bästa fall med instrumentalt ackompanjemang. Grammofonskivor var ett mindre krävande verktyg, men i början var det ännu ont om plattor och de var för flertalet också alltför dyra. En viktigare spridningsform vid sidan av resenärerna var därför länge radion. På tjugotalet samlades unga intresserade musiker i köket hemma hos varandra och lyssnade i kristallmottagare på jazzsändningar från England. Flera unga entu-

siaster som var med och startade den svenska radion 1925 var också jazzintresserade. En särskild radiojazzorkester spelade var fjortonde dag under rubriken ”Modern dans”, och därtill sändes redan på tjugotalet direkt från nöjesställen som Rosenbad och Grand Hôtel, så att man förutom från de engelska stationerna kunde höra jazz från svenska Radiotjänst ett par gånger i veckan. Grammofonskivor importerades efterhand i ökande utsträckning av enskilda resenärer men också alltmer av vissa väl sorterade musikaffärer, där särskilt kunniga biträden sörjde för att introducera de nya artisterna till en troget jazztörstande kundkrets. Hade man inte råd att köpa kunde man i varje fall lyssna på dem, i affären eller kanske på något musikkafé där en intresserad anställd och en grammofon eller rentav en jukebox (dessa fick dock större och accelererande betydelse under de följande decennierna, med kulmen på femtiotalet) fyllde funktionen som uppdaterade jazzarkiv.

Levande jazzliknande musik kunde man också få del av i vissa av städernas nöjeslokaler. Det stockholmska Fenix-Palatset var en storslagen lokal med flott inredning och kristallkronor, där bland andra Ernst Rolf uppträdde. Fenix-Palatset invigdes 1912. Där drevs från 1931 danssalongen Kaos, och 1934 döptes det om till Fenix-Kronprinsen. Det köptes 1940 av pingströrelsens Citykyrkan. På den översta av lokalens tre våningar satt under mellankrigstiden samhällets högre skikt, på mellanplanet drack arbetarungdomen Pommac, och nederst rörde sig de som ansågs minst respektabla. Vissa kvällar var det underhållningsmusik av mer traditionellt slag – alltså inte jazzmusik utan valser och andra äldre musikformer. Men på de riktiga danskvällarna förekom modernare tongångar som jazz, men också tango. Dansintresset växte och spred sig över landet, till många vuxna uppfostrares ängslan.

Populärmusiken hade flera trådar till den politiska sfären. Debatter om ”vanartiga” ungdomar och den moralupplösning som tycktes hota genom den moderna dansens sexuella lösläpplighet växte i styrka för att kulminera senare under trettioalet. På ungdomsområdet övertog staten initiativet från frivilliga intressen, men i kombination med det organiserade föreningslivet. Ännu var det för tidigt att tala om någon mer genomarbetad politik på områdena kultur, ungdom och fritid, utan här dominerade den kommersiella nöjesindustrin, folkkrörelserna och den vardagliga praktiken. Efter arbetarrörelsens sprängning i två grenar 1917 utvecklade särskilt kommunisterna från tjugotalets mitt en flora av arbetarrevyer och revolu-

tionsfester. De ledde fram till agitprop-rörelsen Blå blusen 1927–34, som med ryska och tyska förebilder satte satiriska texter till populära melodier för att sprida socialistiska budskap och kritisera den kapitalistiska samhällsutvecklingen.

Sammanfattningsvis innebar tjugotalet att jazzen successivt etablerades i Sverige, som en allt klarare utmejslad ny dansorienterad musikform på scen och skiva samt i det nystartade radiomediet. Den kännetecknades för tidens publik främst av en pådrivande rytmisk energi, synkoperingar, ett fränare sound, en instrumentering med blåsare och slagverk i centrum där trumpet och saxofon hade de mest framträdande rollerna och av vissa improvisatoriska inslag. Dansstilen var också friare och ledigare än i vissa äldre sällskapsdanser, och denna till synes otyglade regellöshet ingav somliga motståndare oroväckande associationer till sådan erotisk lössläpplighet som den moderna kvinnan ansågs fallen för. Denna nya stils framgångar grundades ännu på en förlags- och notbaserad musikindustri men stärktes av skivmediets expansion och radions tillkomst. Dess moderna klanger innebar också en ekonomisk och kulturell överflyttning av tyngdpunkten från den europeiska kontinenten (främst Tyskland, Österrike och Frankrike) till USA (och delvis England). Samtidigt utkristalliserades en ny politisk scen med ansatser till en statlig ungdomspolitik, med debatter om nöjeskulturens fördärvlighet både till höger bland konservativa nationalister och till vänster i den kluvna arbetarrörelsen.

Trettioalets svängningar

Någon skarp gräns utgör heller inte decennieskiftet 1930, även om den chockartade depressionen markerade ett brott. Den internationella krisen fick sin inhemska avläggare i Kreugerkraschen 1932, som tog luften ur kulturlivets tidigare optimism.⁷ Tjugotalets industrialiserings- och demokratiseringsprocesser fortsatte under trettioalet, med ”folkhemmet” som nytt lösenord efter Per Albin Hanssons kända tal från 1928 om samhället, staten och familjen som ”det goda hemmet”. Den ekonomiska krisen inledde en politisk reaktion på många håll, men samtidigt vann arbetarrörelsen framgångar. Hårda klasskonflikter utspelades, med skotten i Ådalen 1931 som kulmen. Det inrikespolitiska läget stabiliserades efter Per Albin Hanssons socialdemokratiska regeringsbildande 1932. Socialdemokratin hade sedan 1917 flera gånger deltagit i olika regeringar, men från

1932 varade deras regeringsinnehav i nära nog ett halvsekel, vilket möjliggjorde ett utvidgat reformarbete med uppbyggnaden av en internationellt uppmärksammas keynesiansk välfärdsstat. Med folkhemsdeologin och den ”sociala ingenjörskonsten” blev samtidigt också arbetarrörelsen mer integrerad i de dominerande statliga institutionerna.

När väl ekonomin återhämtat balansen fortsatte de fascistiska rörelserna att växa i det övriga Europa. De ekonomiska hoten överflyglades av de politiska och till sist de militära. Orosmolnen tätnade, med de tyska nazisternas maktövertagande 1933, spanska inbördeskriget 1936 och så krigsutbrottet 1939. De totalitära regimerna hårdnade i Europa och Sovjetunionen, och när decennieslutet såg det tragiska kriget i Spanien följas av ett nytt världsomspännande storkrig var det inte lätt att behålla framstegsoptimismen. Även de som till äventyrs inte insåg vidden av det moderna barbariet kunde i varje fall inte undgå att ta del av den medieförmedlade världsoron eller uppleva hur kommunikationsbegränsningarna hindrade såväl resande som varukonsumtion.

Trettioalet var en fas då det svängde – snabbt och på flera plan. Det var ett instabilt decennium fullt av tvära kast och motsägande tendenser. Och det var en tid då ”swingen” från 1936 gav ännu starkare skjuts åt den alltmer diversifierade jazzens musik-, dans- och livsstilar. Decenniets början utgjorde inte bara politiskt-ekonomiskt utan även kulturellt och medieteknologiskt en brytpunkt. Vid Stockholmsutställningen 1930 lanserades funktionalismen under parollen ”acceptera”, som led i en allmän välfärdsoptimism, vilken omvandlades från otåligt utopiska slagord till ett envist institutionsbyggande reformarbete. Krisåren bröt tillfälligt udden av optimismen, men den ekonomiska återhämtningen mitt i denna fas innebar en ny tillförsikt. En strävsam och måttlighetsinriktad folkhemsdeologi fyllde utbredda behov av trygghet i en alltmer opålitlig omvärld.

1930 kom även ljudfilmen, med stor betydelse för spridningen av populära schlagere, även om få amerikanska jazzfilmer med ”riktig” jazzmusik visades på biograferna under trettioalet.⁸ Under denna fas konsoliderades jazzens position, och den utvecklades från att uppfattas som en övergående fluga bland andra till att börja få en fastare hegemoni som den moderna tidens dansmusik. Den engelska orkesterledaren Jack Hyltons gästspel på Cirkus 1930 blev en stor händelse för många. Andra pekar ut 1933 som ett år då jazzen fick ett betydligt starkare fotfäste, med fler utländska musikerbesök, fler svenska orkestrar med jazzprofil, ökad tillgång

på skivor och den första svenska jazztidningen, *Orkester Journalen* (*OJ*, numera uttytt som *Om Jazz*), som startade 1933 och nu är världens äldsta, sekunderad åren 1939–63 av *Estrad*. Där gavs rikligt med information om den nya musiken. Skönlitterära författare berättade i prosa och lyrik med växande kunskaper om den nya musikens plats i det moderna stadslivet. 1933 gav Louis Armstrong konserter i Stockholm och Göteborg och hade även en jam session med svenska musiker. 1935 kom Coleman Hawkins, 1936 Benny Carter, 1937 Jimmie Lunceford, 1938 Fats Waller, 1939 Duke Ellington.⁹ Fram till krigsutbrottets avbräck intensifierades således kontakterna västerut, och svenskt jazzliv blomstrade på en hög nivå.

En del storbandsswing sändes senare under trettioalet direkt över radio. Det fanns dock hos breda publiklager länge ett starkt motstånd mot den nya musiken. Undersökningar av radiolyssnarna 1928 och 1933 visade att alla klassmässiga skikt såväl i städerna som på landsbygden föredrog dragspelsmusik, visor och gammal dansmusik och ville minska radioutbudet av modern dansmusik, även om en omsvängning var på väg bland de yngre.¹⁰ Den växande unga jazzpublikens intensiva musikbehov kunde därför inte mättas den vägen, och en rad så kallade spisarklubbar uppstod istället, där man samlades och avnjöt de senaste plattorna av svenska och amerikanska artister. För en bredare allmänhet hade det på tjugotalet varit nästan omöjligt att få tag på jazzplattor. Endast vissa affärer i de största städerna specialimporterade dem från England och Amerika. Men omkring 1930 började importen av framförallt amerikanska jazzskivor komma igång på allvar, vilket fick stor betydelse för jazzens popularisering. Vid mitten av trettioalet startades i Västerås ”den första svenska gramfonklubben”, Syncopation Club – för övrigt i samma stad där sjuttioalets musikrörelsens första Musikforumförening bildades cirka 35 år senare.¹¹ Så blev skivmediet den alltmer centrala kanalen för ny populärmusik. 1936 började man anordna jazztävlingar, och det fanns även ett korrespondensinstitut för jazzmusik med 7 000 elever.¹²

1936, efter depressionen och hotepoken, tog swingfebern vid. Depressionen i trettioalets början var överstånden, och liksom vid tjugotalets mitt rådde stigande konjunkturer och ökad optimism. Industrialiseringen, musikindustrins mekanisering och urbaniseringen ökade människors möjligheter att möta mycket levande och inspelad musik – det var schlagerns glansperiod. Mest känt blev det stockholmska danspalatset Nalen på Regeringsgatan i Stockholm, med både dans och konserter. Där verkade ett

ankare i huvudstadens jazz- och nöjesliv, Gustaf ”Topsy” Lindblom (1891–1960). Denne hade tagit OS-guld i tresteg 1912 och organiserade därefter en rad idrottsaktiviteter såsom bordtennis- och jojo-tävlingar, och var även redaktör på *Idrottsbladet*. På tjugotalet arrangerade han boxningsmatcher på Nalen, vars hela nöjes- och musikverksamheter han övertog 1934 och ledde fram till sin död. Effektivt och med personlig stil lyckades han rycka upp dess skamfilade rykte. Hans son drev sedan Nalen fram till 1967, då den till Lewi Pethrus pingströrelse knutna LP-stiftelsen tog över.¹³ Liksom för Fenix-Palatset tog alltså även här en extatisk väckelserörelse över efter dansorgierna. Vid stiftelsens konkurs 1997 återkom dock den världsliga musiken till Nalen genom Svenska Artisters och Musikers Intresseorganisation (SAMI), som givit jazz och populärmusik ett nytt hem i lokalerna.

De tidigare jazzstilarna utvecklades till ett par betydligt tydligare ungdomskulturella grupperingar bland swingälskande män: swingpjattar och nalensnåjdare blåste liv i moralens väktare, som genast anade oråd och drev igång debatter om ”dansbaneeländet”. Under mellankrigstiden utvecklades gradvis den politiska ungdomsretoriken från sekelskiftets romantiska utopism till folkhemmets mer realistiska intresserepresentation.¹⁴ Men ungdomsmetaforikens särskilda laddning var långt ifrån bruten – den tycktes möjligtvis bara flytta över från de politiska folkrörelsernas arena till populärkulturens scener.

Fyrtiotalets förgreningar

I vissa avseenden innebar krigsåren 1939–45 en ny djupfrysning av det kulturella livet, men i andra avseenden fortsatte moderniseringsprocesserna. Samtidigt med den antingen melankoliska eller hurtiga beredskapschlagern kom också en modernare generationsmedvetenhet till synes hos yngre artister som Alice Babs och Povel Ramel. Någon lika omvälvande vändpunkt som i de ockuperade grannländerna innebar inte 1939 i Sverige, men många mentala och materiella betingelser för musiklivet ändrades ändå radikalt, med ransonering, krigsberedskap och insnävade kommunikationsmöjligheter. När kriget slutade dröjde det ännu ett par år innan världen åter öppnades och det stora uppsvinget fick upp farten, i kombination med det kalla krigets polarisering, och det är där, i sent fyrtioal, som denna studie avbryts. Femtioalet innebar sedan en sorts ”tredje fö-

delse” för den västerländska moderniteten, innan den övergick till sin ännu rådande senmoderna fas.

1939 var både Duke Ellington och Franska Hotkvintetten i Stockholm på besök, men sedan bröt kriget många sådana externa förbindelser: ”Inga skivor kom utifrån, inga gästspel”, Sverige isolerades och beredskapen bröt upp orkestrarna.¹⁵ Radion blev under andra världskriget den viktigaste spridningsformen för musik, medan skivproduktionen, importen och de utländska musikerbesöken krympte under trycket av krigsblockader och ransonering. Kortvågssändningar från utlandet var en viktig kanal för nyare amerikansk swing. I Radiotjänsts enda kanal hade inte jazz någon särskilt framträdande plats, men det som sändes fick stor betydelse för publiken. En lång och populär radioserie av Nils Perne och Sven Paddock hette *Vårat gäng* (1938–46), där de mycket unga Povel Ramel, Alice Babs med flera med mycket jazzinfluerad musik vände sig uttalat till en ung lyssnarskara. En film med samma namn kom 1942. 1944 startade *Fönstret* som ett av de allra första rena ungdomsprogrammen, med ett husband som spelade swing. Därtill förekom jazz i dansmusiksändningarna på onsdagar och lördagar samt inom ramen för den dagliga grammofontimmen. Ibland sändes också specialprogram med jazz från skivor eller direktsänt från studion.

1940 var ”Swing it, magistern” tidens melodi. Swingmusiken blev i än högre grad än tidigare jazz uppfattad som ungdomens musik, och den var kopplad dels till dans, dels till populära sångartister. Alice Babs (f. 1924) blev en av landets första stora tonårsidoler. Hon hade glad jazzinfluerad sång på repertoaren men var till en början också känd som ”joddlarflicka”. På slutet av trettioalet hade hon träffat Povel Ramel och andra jazzintresserade ungdomar på inspelningsstudion Din egen röst, där man regelbundet spelade, sjöng och spexade.¹⁶ Hon kom också att identifieras med filmrollen i *Swing it, magistern!* (1940), vilken gav upphov till en hel del debatt där Alice kallades ”slyna”. Så blåstes tillfälligt nytt liv i den ”moraliska panik” som annars börjat tvina bort i takt med att jazzen blivit alltmer assimilerad i svensk vardagskultur. Filmen fick ett par uppföljare: *Magistrarna på sommarlov* (1941) och *Swing it, fröken* (1957). På fyrtioalet satsade radion en del på ungdomsprogram för att motverka ”dansbaneeländet”. Jazzen började integreras i en modernare ungdomspolitisk retorik som uttryck för en yngre generations inte helt oproblematiske nöjeslystnad. Samtidigt som jazzföreträdarna mer markerade ung-

domligheten fick högerkampanjerna mot jazz också starkare drag av oro över det uppväxande släktets moral. Nöjesindustrin själv försökte bryta udden av kritiken genom aktiv självsanering. Det ledande svenska skivbolaget Sonora lät till exempel 1941 spela in en skiva att användas i folkparker och andra etablissemang, där nöjesarrangören Manfred Holmquist manade Sveriges ungdom till takt och besinning genom att knyta an till kristen metaforik i formuleringar som ”bemöt din dam eller din kavaljer så som du vill att andra ska uppträda mot din syster eller din lillebror”.

På de bredare dansscenerna samsades flera olika genrer och stilar. ”Varken rumban eller den moderna tangon kunde rubba foxtrotens tätplats inom dansmusiken. Den ’kulturella’ dansmusiken har emellertid hela tiden följt den moderna dansen som en skugga och både den gamla valsen – ej minst Taubevalserna – polkan och hambon ha behållit sina vänner och utövare, så att Stockholms större danslokaler i regel haft två dansorkestrar, en för modern och en för ’kulturell’ dans.”¹⁷ Även inom jazzen ökade differentieringen, inte minst efter krigsslutet, då en konstnärligt avantgardistisk och modernistisk gren med bebop-influerade instrumentaltvirtuoser gled allt längre bort från dels den mer populärt dans- och sångorienterade underhållningsjazzen på swingens grund, dels en revival-, New Orleans-, dixieland- eller tradjazz, vilken i sin tur antingen fungerade som funktionell dansmusik där skolungdomar festade eller som en autenticitetsinriktad museal rekonstruktion av jazzens tvättäkta rötter. Revivalrörelsen uppstod i USA redan kring 1940 och tog sig snart till Sverige, även om storhetstiden inleddes först 1946.¹⁸

Efter andra världskrigets slut ökade jazzutrymmet i många medier. Tidskrifterna *Orkester Journalen* och *Estrad* nådde upplagor på runt 15 000 vardera och många dags- och veckotidningar startade jazzspalter. Radiotjänst anställde en särskild jazzproducent och sände rena jazzprogram varje vecka, däribland serien ”Jazz för ungdom”, och jazz förekom också i vanliga familjeprogram som *Snurran*.¹⁹

Erik Waller publicerade 1946 den rasistiska pamfletten *Jazzen anfäller*, men då var det sedan länge för sent att dämna upp strömmen av afroamerikansk populärkultur, som efter krigsslutet åter kunde röra sig fritt över gränserna. Jazzen hade börjat utveckla så många seriösa former att moralvaktarnas angrepp knappast längre togs på fullt allvar. De som återstod var marginaliserade extremister utan trovärdighet i bredare befolkningslager eller bland inflytelserika makthavare.²⁰ Först när rock’n’roll

svepte in vid femtiotalets mitt kunde en liknande oro för civilisationens öde ventileras igen.

Den svenska folkhemsideologin hade under krigets isolering utvecklat säregna kombinationer av funktionalistisk socialteknokrati och antimodern hembygdsnostalgi – ibland paradoxalt förenade, ibland åtskilda i parallella fåror. I svensk film frodades mot slutet av trettiotalet och hela fyrtioalet en antimodernism som önskade återupprätta ett pastoralt ideal i ett återvändande till den ärvda hemjorden, till exempel i Gustaf Molanders *Dollar* (1938), som skildrade hur fasta värden knutna till gemenskap och natur hotades av den moderna amerikaniseringen. Andra filmer kopplade ungdomlighet till den gränsöverskridande frihet och rörlighet som nyare kommunikationsteknik möjliggjorde. Här fanns en polarisering mellan å ena sidan melodramer och lustspel där motsättningen traditionellt-modernt var central och å andra sidan komedier och farser med en mer modernitetsbejakande ungdomlighet.²¹

Jazzen skrevs in i sådana spänningar, och växlade mellan att antingen domesticeras genom att knytas till inhemska folkliga landsbygdstraditioner eller tvärtom göras till den unga generationens mest urbana signatur. Jazzens amerikanska rötter kunde ges högst olikartade ideologiska laddningar, vilket kommer att förtydligas nedan i den tematiska analysen. Men fyrtioalet kännetecknas sammanfattningsvis dels av fortsatta svängningar, där särskilt krigsslutet 1944–45 var betydelsefullt, dels av en fortlöpande differentiering av populärmusikens fält, där jazzen förgrenades i en rad alltmer separata riktningar.

Mot decenniets slut stod svensk jazz på tröskeln till sin guldålder, signalerad av klarinettisten Åke Hasselgårds framgångar i USA från 1947 fram till hans förtida död i en bilolycka 1948, samt den svenska elitorkesterns succé i Paris 1949. Samtidigt som grenar av svensk jazz profiletrade sig konstnärligt och klev upp på en internationell arena fanns tecken på en inre splittring som senare skulle fördjupa dess fall som populär genre. Polariseringen mellan bakåtblickande, dansinriktad dixieland och seriöst, avantgardistiskt experimenterande bebop, cool, fusions- och frijazz innebar att en klyfta mellan högt och lågt skar rätt igenom jazzvärlden. Enskilda musiker och grupper kunde röra sig mellan polerna, men i debatterna och bland publiken föreföll klyftorna att växa. Några år in på femtiotalet kom därtill rocken in som övermäktig konkurrent om den yngre populärmusikpubliken. Vartefter fick de konstnärligt syftande jazzgrenar-

na ett erkännande inom etablerade institutioner för musikutbildning, kulturstöd och konsertliv. Olika former av jazz genomgick sedan då och då en renässans, inte minst i nya kombinationer med senare ungdomskulturella musikstilar som rap och techno.

Platser

Liksom alla kulturfenomen verkar populärmusiken i mötena mellan människor och symboliska uttryck. Sådana möten äger alltid rum någonstans, på bestämda platser. Musikens rum är ofta del i en offentlighet, en sfär för kommunikation som avgränsas gentemot statens och marknadens system men också samspelar med dessa. En rad sociala rörelser har genom historien skapat och försvarat sådana öppna mötesplatser mot statligt tvång och snöda profitintressen.

I mellankrigsperioden var arbetarrörelsen den mest inflytelserika av dessa, sekunderade av sina artonhundratalsyster frikyrko- respektive nykterhetsrörelsen. Även kvinnor och i viss mån ungdomar bildade egna organisationer. Arbetarrörelsen hade nyligen kluvits i två huvudgrenar: den socialdemokratiska reformismen som fick chansen att söka förverkliga sina mål vid statsmaktens roder och de kommunister som efter en serie uppsplittringar knöt allt starkare band till den sovjetiska diktaturen. Vid sidan av dessa fanns en rad andra grupperingar, bland annat med syndikalistiska eller anarkistiska inslag. Arbetarrörelsens grenar byggde upp egna institutioner, som periodvis strävade efter att isolera sig som avskilda läger vid sidan om den dominerande borgerliga offentlighets sfären. Liksom människornas vardagliga livssammanhang utgrenade sig i olika delkulturella och särskilt klassmässigt differentierade livsvärldar, bidrog de sociala rörelserna till att spalta upp den övergripande offentligheten i deloffentligheter, varav de mer oppositionella i vissa fall kan benämnas motoffentligheter. Kommunistisk agitprop åren runt 1930 var ett sådant exempel.

Till de moderna offentlighetsnäten hörde alltså en rad fora för musikutbyte, från musikkaféer och folkparker till press och radio. Dessa musikoffentligheter hade en rumslig sida i det att musik mötte människor på bestämda fysiska platser. De hade även en social sida genom att dessa möten utspelade sig inom samhällsliga sfärer som definierades av normer och regler för tillträde och uppträdande. En växande mängd medieteknologier ökade glappen mellan dessa bägge sidor, så att de sociala rummen allt

mindre begränsades av några krav på fysisk samnärvaro. Tidningar, radio och skivor gjorde det möjligt för människor att delta i gemenskapande kommunikation utan att befinna sig på samma geografiska plats.

De socialt skiktade hemmen, arbetsplatserna, konsumtionsrummen och stadskvarteren fylldes tidvis av musik i form av hemmusicerande och festsång, demonstrationstågens blåsorkestrar och kringvandrande gårdsmusikanter. *Hemmen* och familjelivet är en knutpunkt för den privata och individuella livsföringen, en plats för nära, intima relationer och personlig identitetskonsolidering. En stor del av populärmusikbruket förankras där. Hemmets amatörmusicerande kan vara antingen individens ensamma ensak som medel för estetisk njutning och mental rekreation, en spelplats för kärnfamiljens täta relationsutveckling eller ett mer öppet och nästan halv-offentligt forum för en vidgad krets av vänner och bekanta, som i den först aristokratiska och senare borgerliga salongs-kulturen. Alla dessa tre former har långa historiska rötter bakåt, och de var i högsta grad viktiga också för jazzens tidiga utveckling i Sverige. Från föräldrar ärvdes musikaliska intressen och kompetenser som förmedlades genom sång eller instrumentspel i familjens hägn och som kunde bli till nytta också vid utförandet av nyare populära genrer. Längre var det sällsynt att ungdomar hade egna rum i föräldrahemmet, men när unga vuxna flyttade till egen lya kunde de där ägna sig ännu mer intensivt åt sina jazzintressen. I borgerskapets våningar kunde större fester med dans och levande musicerande arrangeras, runt pianot kunde bildade familjer spela och sjunga tillsammans efter inköpta noter, medan unga arbetare i sina små kyffen försökte få plats och råd med en grammofon, några favoritskivor och billiga sånghäften.

Runt hemmen i särskilt städernas bostadsmiljöer fanns länge också en halvoffentlig musikkultur med fester och gårdsmusikanter. I brukssamhällen och på städernas gator och torg förekom under mellankrigsperioden gemensam sång och blåsorkestrar i samband med parader, möten och demonstrationer.

För ungdomar var *skolorna* en given plats också för musicerande. Undervisningen på alla nivåer gällde ännu nästan enbart klassisk konstmusiktradition, men folkskolor, gymnasier, folkhögskolor och universitet gav också utrymme för diverse kulturella och sociala sidoaktiviteter. På skolfester, baler och studentspex spelade unga musiker upp till dans och underhållning, och några jazzmusiker träffade varandra som skolkamrater och utvecklade gemensamma musiksmaker i umgänget på raster, i

korridorerna och på skolgården. På liknande sätt formerades rockband ofta under senare decennier, och den utveckling mot skolunderstött rockspelande som kom på åttiotalet hade sin motsvarighet i att vissa skolor efter andra världskriget visade ett mer aktivt intresse för sina skolorkestrar inom främst dixielandjazzen.

Alternativa pedagogiska verksamheter försiggick inom olika studie- eller *bildningsförbund*, där musiken ibland bereddes plats. ABF, Clarté och Verdandi kunde exempelvis ordna föredrag om jazz där aktuella skivor spelades. En mer spontan och oorganiserad form var de *spisarklubbar* där entusiaster informellt samlades hemma hos varann och både njöt av nyinköpta plattor och hjälptes åt att förmedla kunskaper om dem.

Populärmusikens utrymme på vanliga *arbetsplatser* var ännu begränsat. Vissa varuhus och butiker, kontor och industrier kunde förmodligen ha musik från radio eller grammofon, men arbetsplatserna var knappast de poplyssningsmiljöer som de idag blivit genom en rad bärbara apparater för musiklyssning.

Restauranger och *kaféer* var ytterligare en betydelsefull medierande sfär för ny och äldre populärmusik. De flottare ställena hade ett eget kapell, medan enklare fik kunde ha en grammofon och en hög plattor, eller (från trettioalet och ännu vanligare på femtioalet) rentav en speciell jukebox. På det viset kombinerades mat och musik på ett speciellt sätt. Förtäringen inramade där ett socialt umgänge med både vänner och okända, varvid den samtidiga konsumtionen av medierad eller levande musik antingen kunde utgöra en stämningsskapande bakgrund eller (för vissa entusiaster) utvecklas till ett fokuserat huvudsyfte med besöket.

Vissa lokaler var särskilt till för just gemensamma upplevelser av olika slag, såsom dansbanor och nöjespalats, konserthus och revy-scener, spisarklubbar och musikkaféer, biografier och teatrar. Det fanns en rad olika *nöjeslokaler* där populärmusiken spelade en mer eller mindre central roll. För jazzens del skedde detta länge vanligen i samband med *dans*. I landsbygdens och städernas dansbanor, folkparker och nöjessalonger strömmade modern såväl som äldre dansmusik ut till en nöjeslysten allmänhet. Här fanns ett helt spektrum av miljöer: inomhus och utomhus, för avgränsade smakgrupper och genrer eller med ett bredare och mer varierat musikutbud, klasskiktade eller socialt blandade. Dyrare och lyxigare lokaler vände sig till bättre bemedlade samhällsskikt, medan dansbanor och enklare lokaler antingen utnyttjades mest av arbetarklassen eller hade en mer

blandad social bas. Diskotek fanns ännu inte – för det räckte inte den tillgängliga ljudkvaliteten och förstärkarvolymen till – utan offentlig dansmusik var levande musik, även om en grammofon ibland kunde tjäna som rytmkälla vid tillställningar i privata hem.

Publiken var mer stillasittande vid den underhållning som blandade teater, musik och annat artisteri, inom *revy*, *kabaret*, *varieté* och *musikal*. Också där fanns glidande sociala skalor, från det exklusiva till det breda och från det intellektuella till det vulgära. Populärmusik kunde också avnjutas vid olika former av *konserter*. Vid sådana konserter stod musiken och artisterna ännu mer i uppmärksamhetens fokus. Jämfört med andra spridningsformer var de dock relativt sällsynta evenemang omgivna av en högtidlig aura. Att få förmånen att lyssna till gästspelande jazzmusiker kunde bli ett minne för livet. Sådana konserter kunde arrangeras i konsert- hus som annars främst var ägnade den ”seriösa” konstmusiken, vilket skapade en spänning mellan lokalens ordinarie funktion och de instormande populära genrerna. Därigenom ställdes de populära artisterna inför valet att antingen kritiskt ifrågasätta de klassiska normerna eller försöka höja sin egen status genom att anta seriöst konstnärliga drag.

Ytterligare en förmedlingsplats var de *musikaffärer* där noter, sånghäften och grammofonskivor fanns till salu. De var särskilt i jazzens barndom en oerhört viktig knutpunkt som alla sanna fans hade en stark relation till. När utbudet på radio, bio och konserter var så knappt blev besöken i skivaffären för många entusiaster och musiker in spe den kanske viktigaste källan till nya impulser och kunskaper.

Det fanns många glidande gränsfall mellan dessa olika typer av förmedlingsplatser. Kabareter kunde till exempel uppföras på restauranger och gränsen mellan dans- och konsertlokaler var inte alltid knivskarp. Än viktigare var alla de nya och äldre *massmedier* som möjliggjorde geografiskt gränsöverskridande gemenskaper kring musik. Radion förmedlade klingande musik utan att musiker och lyssnare befann sig i samma rum, och med grammofon och ljudfilm bevarades tonerna också över tid. Redan tidigare förmedlade tryckta notblad, skillingtryck och sånghäften något som visserligen inte var färdig, klingande musik men som gav riktlinjer för hur den skulle utföras och därigenom utgjorde redskap för musikförmedling. Till sammans med radion och filmen skapade litteraturen, dags- och veckopres- sen samt tidskrifterna offentliga fora för information och diskussion om ny musik, med recensioner, reportage och reflektioner av skilda slag.

Aktörer

En rad olika typer av aktörer rörde sig på populärmusikens arenor, och har lämnat mer eller mindre synliga spår efter sig.

Musikindustrin är ingen homogen enhet utan sätts samman av en rad olika grupper med skilda funktioner, som exempelvis danstillställningarnas, konsertevenemangens och skivbolagens arrangörer och producenter eller beslutsfattare inom filmens och radions värld. De dominerande kulturindustriella aktörerna var äldre män. Deras spår är relativt dolda, men en del kan skönjas i reklam, policydokument och skivbolagskataloger.

Regulatorer inom den statliga (och kommunala) sektorn, såsom politiker, administratörer, lagstiftare och domstolar, grep på många sätt in i musiklivet, som framgår av riksdagstryck, lagtexter och rättegångshandlingar. Rättsliga eller politiska konflikter gav uttryck för hur staten valde att reglera musiklivet. Även i denna grupp var det äldre män som dominerade.

Dessa bägge huvudgrupper var (och förblir) mäktiga krafter i musiklivets kulisser. Men i dess rampljus återfinns artisterna och sångskaparna i form av sångare, musiker, kompositörer och textförfattare, i ett samspel med publiken. Musikens upphovsmän och lyssnare är intimt beroende av varandra, och bäggedera är betydligt mer heterogena än man först kanske tror.

Publikernas spår är mest utspridda men också mest flyktiga och svåra att rekonstruera. Den nya populärmusikens vanliga brukare var förhållandevis frånvarande från tidens offentliga debattarenor. Vissa spår kan dock avläsas i dokument, tidningsartiklar och memoarer, eller i material som historiskt eller etnografiskt dokumenterar levnadsminnen. Men de unga lyssnarnas och danspublikens sätt att använda och uppfatta de nya musikstilarna förblir fortfarande till stora delar höljt i mörker. Man kan här urskilja en bredare kategori av lösare sammansatt danspublik som konsumerade jazz som ett fritidsutbud bland andra och en smalare kategori avhängivna fans som såsom engagerade jazzspisare intensivt tog del i jazzens utveckling. Dock var även den breda publiken som kollektiv en aktiv aktör och inte alls enbart en passiv observatör till händelserna i scenens strålkastarljus. Publikens val och beteenden spelade på avgörande sätt in i utvecklingen. Dess entusiasm för vissa grupper och bristande intresse för andra bidrog på ett ”tyst” sätt till att styra utvecklingen, ibland tvärs emot

andra aktörers viljor och intressen. Många svenska musiker beklagade när publiken föredrog dixieland framför cool jazz på femtiotalet, eller när ungdomars intresse övergick till rock'n'roll, men genom sådana smakförskjutningar tvingades också musiklivet att förändras. Publikens sammansättning är svår att bestämma. Mycket talar för att jazzpubliken var klass- och könsmässigt heterogen men företrädesvis ungdomlig. De mest målmedvetna fansen tenderade att vara unga män, men på dansgolven fanns bägge könen med. Lyssningen hemma var ofta köns- och klassuppdelad, men i många offentliga lokaler blandades kategorierna.

Musikerna själva har lämnat spår i form av tidsdokument, intervjuer, självbiografier och musikinspelningar. Eftersom de stått i uppmärksamhetens fokus är dessa spår lättare att få syn på. Det gäller såväl jazzmusikerna som de som utövat andra former av populär- eller konstmusik men med någon relation till jazzen. Det var främst en yngre generation av musiker som sökte sig till jazzens former. De var så gott som uteslutande män, och de ganska få kvinnliga vokalister som dök upp var tydligt marginaliserade, även om de för en bred publik tycktes stå mitt i rampljuset. Många musiker och fans nära nog föraktade sångerskorna som en ovärdig eftergift åt kommersiella krav. Klassmässigt hade jazzmusikerna en blandad härkomst. En hel del hade proletär bakgrund, men fler kom från mer välbeställda hem, där man tidigt hade råd med grammofon, skivor, noter, instrument, utbildning och resor.

Till kategorin musikproducenter hör ju också *komponister* och *textförfattare*. Kompositörerna var i den renodlade jazzen oftare än i vissa andra former av populär schlager samtidigt utövande musiker. Däremot sjöng sällan sångare egna låtar – det skedde inom vistraditionen men blev riktigt vanligt först med sextio- och sjuttioitalens rockmusik.

Runt musiken kretsar ett antal speciella lyssnare som också deltar i ett offentligt musiktyckande i form av skrivna texter: reportage, recensioner, artiklar, essäer, dikter och romaner som i ord berör musiken. De kan i detta fall indelas i tre huvudgrenar: fientliga kritiker av ofta moralkonservativt märke, modernistiska litteratörer med en primitivistisk faiblesse för jazzkulturen samt politiska aktivister med sin parallella motkultur. I artiklar, essäer, fackböcker, dikter och romaner har både jazzens kritiska fiender och dess reflekterande vänner formulerat sina synsätt på den moderna populärmusikens utveckling. Fienderna utvecklade periodvis en moral-konservativ panik som i jazzen såg ett fundamentalt hot mot det väster-

ländska samhällets överlevnad. Vissa av dess hängivna vänner satte å sin sida in den i en civilisationskritik som primitivistiskt hyllade just det som de moralkonservativa fruktade.

Offentlighetens reaktioner på den tidiga jazzen var blandade, och även om de rasistiska inslagen i kritiken gradvis tynade bort var det först på fyrtioalet som pressen generellt började se positivt på jazz och imponeras av amerikansk och svart musik. Det var en ung populärkulturform med musik och dans i intim förening, importerad från Amerika genom en mångfald av massmedier, med afroamerikanska rötter och med en ungdomligt njutningslysten publik. Den drog genom denna kombination av faktorer snabbt till sig oroliga *moralkonservativa kritikers* uppmärksamhet. För dem fungerade den som syndabock för bredare moderniseringsprocesser, som ansågs hota traditionella värden och livsformer och blev kristallisationspunkt för moralpaniker som samtidigt var ungdomskulturpaniker och mediepaniker. Efter kampen mot Nick Carter-deckarna runt 1910 var det filmen, jazzen och "dansbaneländet" som drog misstänksamheten till sig, som led i en mestadels kulturkonservativ kritik av moderna ungdomskulturella fenomen och medieuttryck. Det förekom mer eller mindre organiserade kampanjer från både arbetarrörelsen och konservativa religiösa grupper mot såväl "smutslitteratur" som film, och även jazz och annan modern populärmusik angreps ofta av företrädare från bägge dessa sidor, flankerade av representanter för folkmusikrörelsen. Även inom ABF ivrade man till exempel för konstmusik och tog tidvis avstånd från jazz, som man ansåg vara en borgerlig musikform. Ändå skrev såväl socialdemokratiska som kommunistiska och vänsterradikala tidskrifter under hela denna tid rätt lite om jazz och populärmusik, vilket kan tolkas som att frågan antingen ansågs oviktig eller alltför kontroversiell.²²

Svenska Musikerförbundets syn på jazz dikterades av fackliga hänsyn. Hjalmar Meissner avvisade 1921 denna musikform, när ickeanslutna jazzkapell konkurrerade om jobben med förbundets traditionella underhållningsmusiker, men vände 1930 som förbundsordförande till en positiv hållning som stöd för de svenska jazzmusiker som anslutit sig. Ett förbud till den annalkande vändningen var en intervju med Kurt Weill om jazzens inflytande på konstmusiken i *Musikern* 1929 och en samling uttalanden om jazzen från svenska tonsättare senare samma år. Slaget var dock ännu långtifrån vunnet, och så sent som 17 oktober 1937 ordnade förbundets Stockholmsavdelning en demonstration mot att utländska musiker fick ar-

betstillstånd i landet, föranledd av att Freddie Brethertons engelska orkester tillåtit spela på Grand Hôtel. Demonstrationen avslutades med att Hugo Alfvén dirigerade en orkesterkonsert.²³

Till jazzens våltaligare vänner hörde däremot tidigt en rad unga litterära författare som i essäer, dikter och romaner försökte formulera dess grundläggande etos och värden. Flera författare tog från slutet av tjugotalet upp mer eller mindre väl inarbetade jazzmotiv i sina verk: Sten Selander, Erik Axel Karlfedt, Alf Henrikson och Artur Lundkvist på tjugotalet, Erik Asklund, Henry Parland, Gunnar Björling, Pär Lagerkvist och Erik Lindegren på trettioalet, Gustaf Rune Eriks med flera på fyrtioalet och ytterligare många fler på femtioalet. Det är svårt att finna en samlande beteckning för dem alla, men en grupp modernistiska intellektuella utvecklade här liksom i USA och övriga Västeuropa under en period runt 1930 olika varianter av ett primitivistiskt synsätt, i vilket jazzen inpassades. *Primitivisterna* tog till sig jazzen som del i en ambivalent kritik och hyllning av det moderna, med såväl politiska som socialpsykologiska undertoner, och dyrkade den svarta, afroamerikanska jazzmusiken som en ultramodern samtidskritik med djupa, förmoderna urkällor. De var mestadels manliga unga jazzlyssnare som funnit musiken främst via grammonfon- och radiomedierna, men också på danspalatsen, och där anat dess civilisationskritiska potentialer som signal för en radikal, ungdomsburen kulturell förnyelse. De var en del av mellankrigstidens modernistiska kulturradikalism, som prövade att skapa en demokratisk och humanistisk livssyn med sympati för arbetarrörelsen men efterhand allt tydligare skild från kommunismens ideologi. Några inspirerades av psykoanalysens pessimistiska syn på konflikten mellan samhälle och drifter men anade ändå en renande räddning i att vända tillbaka till den naturliga, ursprungliga, extatiska livsutlevelsen, där jazzens spontana omedelbarhet fungerade som ett mönsterexempel.

I den unga litteraturen kan en tendens urskiljas från tjugotalets optimistiska "livstro" till trettioalets svartare "livsångest". Förhoppningarna om världsfred, demokrati, sociala reformer, välfärd och teknisk utveckling kulminerade i den livsdyrkande kombinationen av sexual- och maskinromantik hos författargruppen Fem unga, vars antologi 1929 innebar ett genombrott för svensk litterär modernism. I den kulturella depressionen ett par år senare skiftade denna vitalism över mot undergångsstämningar och ångestkänslor. Karakteristiskt nog härstammade alla de fem debute-

rande författarna i Fem unga från arbetarklassen: Erik Asklund, Josef Kjellgren, Artur Lundkvist, Harry Martinson och Gustav Sandgren. Många av primitivisterna var samtidigt en del av den banbrytande nya vågen av proletärförfattare, som liksom den socialdemokratiska folkhemstanken växte fram ur mellankrigstidens påskyndade processer av industrialisering, urbanisering och demokratisering. I skildringarna av unga arbetares vardag hade film, kafébesök, dans och jazzlyssnande ofta sin givna plats, och dessa arbetarromaner ger en unik inblick i hur den dåtida populärmusikens plats i människors liv kunde uppfattas. Under det sena trettioåret var jazzen inte längre lika framträdande i skönlitteraturen. Dess civilisationskritiska implikationer tycktes uttömda. När den återvände i mitten av fyrtioåret var det i en mer nedtonad funktion som miljömarkerande stämningsskapare. På femtioåret fick sedan jazzen åter större plats i litteraturen, med författare som Stig Carlson och Svante Foerster, som liksom konstkritikern Ulf Linde också var utövande jazzmusiker.

En del kritik var mer klingande än skriftlig. Några socialdemokratiska och betydligt fler kommunistiska agitpropgrupper var ett sådant exempel på unga *aktivister* som inspirerades av tyska och ryska föregångare till att kombinera populära musikgenrer med satirisk teater för politisk propaganda och gemenskapsbyggande. Där utvecklades sammanhang som fungerade som mer eller mindre slutna politiska, sociala och kulturella läger vid sidan av de allmänna populärmusikaliska kretsloppen. I denna praktiska kritik stod dock kampsånger och revykupletter snarare än jazzdans i fokus. På tjugotalet producerade Ernst Rolf och Karl Gerhard en stor mängd revyschlager och kupletter om aktuella händelser och personer, med en satirisk udd som riktades åt många olika håll. Flera Rolf-melodier ironiserar även över socialister, och Karl Gerhard kan väl närmast betecknas som politiskt liberal, även om hans tids- och maktkritik ibland tycktes stå nära de vänsterradikala, exempelvis ifråga om nazismen. De utgjorde så att säga en förmedlande länk mellan den politiska agitpropmusiken och den bredare populärmusiken, och hos dem var kopplingarna till jazz och andra nyare musiktrender starkare.

Identitetsteman

Därmed har de grova konturerna skisserats av de perioder, rum och aktörer som inramade de tematiseringar av identitetsfrågor som jazzen fram-

kallade. Den var en importerad genre vars attraktionskraft förhöjdes av att vara *andras* musik och som gav svenskar en impuls att fundera över den egna identiteten och skillnaden gentemot dem som sågs som radikalt annorlunda. Dess främmande amerikanska ljud kontrasterade mot det hemvanda och gav sinnligt uttryck åt vad som senare kallats ”det Andra”: ett sammanflöde av andra kulturer utanför den egna och sådant som förträngs i det egna självet. Den skräckblandade fascinationen för bägge dessa Andra var och förblir en central drivkraft i identitets- och kulturutvecklingen. Hos andra sorters människor söker man motbilder som antingen i ett avståndstagande kontrasteras mot den egna positionen eller lockar till identifikation där den egna identiteten transformeras i brottningen med sidor av en själv som man annars vanligtvis trycker undan. För vita svenskar var USA:s svarta en exotisk grupp som kunde få de egna nationella och etniska traditionerna att framträda i relief, inte sällan med referenser till ras. Det fanns även gott om andra etniska stereotyper som kontrasterades mot det blågult normalsvenska, men även helt andra identitetsdimensioner aktualiserades. För de ledande samhällsskikten var arbetarklassen en okänd massa, för etablerade vuxna var ungdomen märkligt annorlunda, för männen var kvinnligheten en attraherande eller skrämmande antites. Bilderna av de omgivande andra berörde det inre, förträngda och omedvetna Andra i var och en – de sidor av den egna subjektiviteten som man inte förmådde, vågade eller ville erkänna, men som den mödosamma omställningen till det moderna livet tvingade upp till ytan. Dessa yttre och inre andra framkallade ofta skräck och äckel, men kunde också fascinera och inbjuda till självinsikter och egen identitetsutveckling.

Populärmusiken flöt in i tidens pågående samtal om de moderna livsvillkoren. Dess klingande ljud vävdes in i omfattande meningsvävar, där bilder och ord i böcker, tidningar och filmer preciserade och kompletterade musikens betydelser. Jazzmusikerna levererade de sandkorn kring vilket skimrande pärlor av verbalt uttryckta förhållningssätt formerade sig. Dessa meningsvävar spanns kors och tvärs genom samhället, och de återkom ständigt till frågor om *identitet* och *skillnad*. En enskild individ, men även en grupp, blir någon eller något genom att ha något som håller samman över tid och rum, men också genom att skilja sig från andra, från det annorlunda. Varje jag och varje vi utvecklas i relation till andra, i processer av identifikation och distinktion.

Begreppet identitet har sitt ursprung i latinets *idem* (’samma’) och inne-

bär en viss permanens och kontinuitet i både tid och rum. Å ena sidan tidlig kontinuitet: identiteter håller samman över en längre period och måste därför ha en viss grad av stabilitet. Å andra sidan rumslig enhetlighet: personliga identiteter är meningskonstruktioner i självbilden som håller ihop delar av individen till någon form av helhet, och kollektiva identiteter innebär att flera människor låter något knyta dem samman. Detta hindrar inte att identiteterna alltid också är både flexibla och fragmenterade.

Individens och grupperns identiteter formuleras bådadera genom en tredje form: *kulturella identiteter* som uttrycks symboliskt i form av berättelser, bilder, kläder, gester eller musik som används som redskap för människors identitetsarbete. Bara så kan identitet kommuniceras. Här är kulturindustriella medier en viktig leverantör. Var och en identifierar sig i olika tider och sammanhang på skiftande och ofta motsägelsefulla och omedvetna sätt. Trots denna komplexitet finns det i varje tid och samhälle vissa sega mönster – ett antal dominerande *identitetsordningar* som samtidigt är *skillnadsstrukturer*. Identitetsaspekter som ålder, kön, etnicitet och klass är socialt och kulturellt konstruerade i samspel mellan människor men samtidigt inristade i människors kroppar och befästa i sociala institutioner. Konstruktioner kan ju vara precis lika reella och effektivt agerande som det som är naturgivet. Varje identitetsordning kombinerar materiella och biologiska med kulturella och sociala aspekter.

Identitetsordningarna låter sig inte uppräknas på ett uttömmande sätt. Vilka aspekter som ett samhälle organiseras kring skiftar över tid och rum, och de ser olika ut inbördes. Längs några dimensioner spänns ofta två tydliga poler (kön) eller en linjär skala (ålder och i viss mån klass) upp, medan andra ordningar är mer komplicerat uppbyggda. Det finns till exempel många skilda sätt att inventera aktuella etniska identiteter, och där räcker polariteter som svensk/invandrare inte långt. Varje form av dikotomisering (polariserande tudelning) gör i själva verket våld på identitetsmönstrens faktiska komplexitet. Alla identitetsordningar genomskärs av förenklande dikotoma föreställningar, som bidrar till att mer eller mindre starkt forma konkreta identiteter enligt binära strukturer. Men det finns alltid alternativa former som går på tvärs och bryter polariteterna genom att befolka diffusa mellanråden eller konstruera hybridformer. Runt dessa utspinner sig klassificerande strider där dominerande krafter söker upprätthålla en till naturlighet förklädd social normalitet. Istället för att bidra till sådana dikotoma normeringsförsök är det viktigt att visserligen

observera de polära mönster som är verksamma i ett givet samhälle vid en viss tidpunkt, men samtidigt notera hur de bryts upp av mer differentierade sidolinjer, som problematiserar såväl tvåpoligheten som endimensionaliteten. Varje identitetsdimension möjliggör fler positioner än två och ingen identitetsdimension låter sig uttömmande reduceras till en enda linjär skala.

Dikotomisering är en isärskärande klyvning av det som hänger ihop. Dess stereotypa polarisering homogeniserar varje pol genom att dölja interna skillnader mellan till exempel olika kvinnor och män, unga och gamla eller svarta och vita. Den renodlar därtill deras inbördes relation till just en polär dualism där den ena sidan ses som den andras motsats och som förses med en värdeladdning så att den ena polen knyts till positiva och den andra till negativa värden. Identitetsordningarna skiftar över tid och mellan sammanhang, och de blir då och då föremål för omförhandlingar och diskussioner, där de ordnas asymmetriskt och hierarkiskt så att det förment normala Ena ställs mot det avvikande Andra. Varje människa kan uppleva sig som sin egen världs självklara centrum som möter olika annorlunda andra. Men man kan inte undgå att medvetet eller omedvetet förhålla sig till de dominerande mönster där man placeras in i en position i förhållande till en dominerande ”Ena”-pol (vuxna, vita, svenska medelklassmän) och något underordnat ”Andra” (unga, svarta, invandrare, arbetare, kvinnor etc.). Dessa Andra har ofta bara det gemensamt att de just är utpekade som avvikande av dominerande maktinstitutioner. Identiteter kan alltså delas upp i flera olika aspekter och dimensioner, men denna konstruktion är ändå ingen enkel addition av tydligt åtskilda element. De olika identitetsordningarna är inte de helt separata system som uppräddandet av en rad specialanalyser kan ge sken av. En konkret identitet är inte summan av var för sig själv tillräckliga ordningar (ålder + kön + klass + etnicitet + ...), utan aspekterna utvecklas i inbördes samspel och påverkas av varandra. I det följande fokuseras visserligen en dimension i taget, men detta är bara ett pedagogiskt grepp som genast problematiseras av att kapitlens teman visar sig gå in i varandra.

Den följande analysen granskar några sätt på vilka moderna människors identitetsdimensioner tematiserades i svenska jazz- och populärmusiksammanhang 1920–50. Den försöker leva upp till det som ofta förespråkas men alltför sällan genomförs, nämligen att sätta de olika identitetsordningarna mot varandra istället för att isolera dem var för sig, vilket

ger en mycket rikare förståelse av vad den moderna tiden krävde av människorna. Ett andra kännetecken är denna studies materialbredd, där olika källor läses samman som annars brukar hållas strikt isär, och då inte minst högt och lågt, konst och skönlitteratur å ena sidan och populära genrer å den andra. Detta avslöjar de tydliga korsdrag som fanns genom samhället och kulturen som helhet. För det tredje innebär närläsningen av de populära sångtexterna och andra massmediala texter en ingång till mer vardagliga meningssammanhang. Här utsätts populärmusikens historia för ett tolkningsarbete som relaterar den till tidens strömningar och undersöker vad som verkligen sades eller sjöngs och inte bara av vem och när det skedde.

Gjorde moderniseringen svenskarna mer ungdomliga, populärkulturella, amerikanska, svarta, feminina eller sexuellt frigjorda? Hur förhöll man sig till sådana föreställningar? Vilka mönster för identifikation utmejslades när det nya Sverige etablerades? I tur och ordning vaskas olika identitets- och skillnadsdimensioner fram ur tidens texter och läggs steg för steg bredvid varandra i sina inbördes samspel. Det första temat rör *det nya* i form av anspelningar på det moderna i kontrast mot äldre traditioner. Där ställs också medierna i fokus som bärare av detta nya. Sedan följer *det unga* i termer av ålder och generation, som jazzens texter ofta anspelade på. Det tredje temat rör *det låga* som kunde uttryckas i termer av antingen social klass eller kulturell smak. Därefter läggs *det främmande* till, när nationalitet, ras och etnicitet berördes. Slutligen så *det kvinnliga*, där kön och sexualitet sattes på spel.

Det går inga vattentäta skott mellan dessa teman. Det är bara för att förtydliga framställningen som de behandlas i turordning, men det blir strax uppenbart hur de läcker in i varandra. Just detta läckage är själva poängen: ingen identitetsdimension förekommer någonsin i ren och oblandad form. I ett avrundande kapitel diskuteras därför till sist några aspekter av dimensionernas inbördes samspel. Allmänna idéer om det nya och moderna skisseras redan i nästa kapitel men får större konkretion efterhand som de preciseras i sitt samspel med allt från ungdom till kvinnlighet.

Det nya

Swedish swing, hej ding ding ding, det är tidens patent.

Lisbeth Bodin i ”Swedish swing”, 1941

Den unga jazzen aktualiserade frågor om *det nya*: om moderniteten och den accelererande medialisering där jazzimporten själv ingick. Som en ny populärgenre i Sverige och som en kulturform som uttryckte moderna urbana livserfarenheter drog jazzen till sig sångtexter och kommentarer med just detta fokus. I förhållande till det som är, det traditionella som man hunnit vänja sig vid, tenderar förändringen och allt nytt att uppfattas som onormalt och ovanligt, ömsevis hotande och lockande. Under mellankrigstiden bar det moderna i Sverige fortfarande nyhetens prägel, även om det snart utmejslade sina egna traditioner. En rad nya fenomen inom teknologi, ekonomi, politik samt de sociala relationernas och de kulturella uttryckens områden fick nyckelfunktioner som kristallisationspunkter för sådana reflektioner kring det nya moderna. Jazzen var ny för Sverige och stod för ett nytt världsläge, där USA seglat upp som ledande stormakt i spetsen för moderniseringssträvandena. Dess afroamerikanska inslag var banbrytande, och dess lyssning, musicerande, dans och umgänge knöt an till yngre generationers nyare levnadssätt. Mycket av jazzintresset byggde på medieförmedling i form av noter, skivor, radioprogram, filmer och tidskriftsartiklar, och det placerade också denna genre i det nyas centrum. På flera sätt var den väl lämpad att artikulera det specifikt moderna i dåtidens urbana vardagsliv.

Det var flera röda trådar som löpte genom dåtidens förståelse av jazzens särskilda affinitet med det moderna. Dess framåtdrivande puls och synkoperade rytmer passade ihop med storstadens mekaniska och sönderslitande flöden. Dess påträngande volym och fräna sound påminde likaså om städernas maskinbuller och massornas brus. Inslagen av improvisation i kollektivt samspel tycktes uttrycka en för det moderna livet typisk intensiv nukänsla och rörlig frihet inom ramen för massamhällets täta interak-

tioner. Att genren spreds från världens nya och mest utvecklade metropol, USA, var ännu ett plus. Och dess band till den afroamerikanska kultur som rivits loss ur afrikanska traditioner och djupt präglats av denna nya rotlösa värld men samtidigt funnit sätt att effektivt uttrycka just kollisionerna mellan gammalt och nytt, kropp och maskin – allt detta identifierade direkt jazzen med den nya tiden.

”Gå och lägg dej mamma, gå nu med det samma / du förstår ej jazz-musik och dansar charleston ej”, hånade Thor Modéen i ”Gå och lägg dej mamma!” (1927). ”Den moderna kvinnan har klandrats uti dessa dar / Jämt hon går uti ett nöjesrus [...] Hon springer helst på jazz på Röda Kvarn”, klagade Ernst Rolf i ”På lediga stunder” (1929) och ”Flickornas tycke numera mycke’ är för att ta en svängom / Ja, när det kan passa och inte kan passa alltid så jazzar väl dom / Det ligger i tiden därför att i den ligger en jazzroman / Tänk bara de’ hur det brukar gå te’ uppå vårt kontor om da’n”, i ”Lola dansar” (1930). ”Min Johanna är ju den moderna tidens barn: / Bäst av alla bass hon lärt sig jazz”, skaldade Åke Söderblom i ”Kan du vissla Johanna” (1932). Lasse Dahlquist rimmade ”Swing swing är Din paroll / tidens melodi i dur och moll” i ”Swing, swing swing dotter min” (1936) – och ”tidens melodi” var ju swingjazzen även för Alice Babs i filmen *Swing it, magistern!* (1940). ”Swedish swing, hej ding ding ding, det är tidens patent, / i Stockholm, Malmö, Norrköping och i Göteborg / tänker folk i takt till swing in the little streets och på vart torg”, tillade Lisbeth Bodin i ”Swedish swing” (1941). ”Nya danser nya steg visar oss mot glädjens väg”, jublade ”Två hjärtan i swing” (1941).

Också skönlitterära författare såg jazzen som ett ultimata uttryck för tidsandan. I romanen *Astarte* (1931) skildrade Karin Boye i tur och ordning olika tidstypiska aspekter och områden av det moderna livet, och när det är dags för musik och dans råder absolut ingen tvekan om att valet faller på just jazzmusikens saxofon, xylofon och banjo. En lång rad samtidsskildringar av exempelvis arbetarförfattarna gjorde samma val, liksom andra kommentatorer och analytiker. Så hävdade Knut Brodin 1935 att ”dagsvisan”, vari jazzen såsom ”den moderna dansvisan” inbegreps, ”alltid varit det mest omedelbara och spontana musikaliska uttrycket för sin tid”.¹ Och en redaktionell artikel med rubriken ”Jazz” i första numret av tidskriften *Modern ungdom* konstaterade följande år:

Vi vet, att jazz- och schlagerintresset bland vår unga generation är mycket stort. Därför att den moderna musiken är en typisk exponent för den nya tidsanda vi i dag upplever. En exponent, som vi varken behöver blygas över eller tillåta andra att bekämpa. Jazzen är en musikalisk parallell till funktionalismen och den har minst lika stort existensberättigande som de gula funkishusen på Norr Mälarstrand. [...] Jazzen är en modern företeelse i tiden. Och likt allt nytt och modernt, får den finna sig i att av vissa människokategorier betraktas såsom något skevt och förkastligt.

Jazzen är ”vår tids folkmusik” fastslog Nils Hellström 1940, och ”ett organiskt, självklart uttryck för sin tid, för vår tid” enligt Gustaf Rune Eriks 1946.² Att fånga tidsandan var närmast synonymt med att förstå jazzen. Knappast någonsin förr eller senare har väl en musikstil blivit så emblematiske för en hel tidsepok. Till exempel var rocken på femtio- och sextio-talen alltför knuten till den yngre generationens särart för att riktigt på samma tydliga vis symbolisera hela den allmänna tidskänslan: rocken var förvisso symbol för sin generation, men jazzen sågs minst lika mycket som symbol för en hel tid, tvärs över åldersgränserna. Uttrycket ”the jazz age” myntades redan i början av 1920-talet av den amerikanske författaren F. Scott Fitzgerald och blev betydligt vanligare än någonsin ”rock age” eller ”rap age” senare skulle komma att bli. Så visst uppfattades jazzen allmänt som väldigt modern, men den tycktes samtidigt knyta an till ”förmoderna” folkliga traditioner med djupa afrikanska rötter. Här fanns därför utrymme för skiftande tyngdpunkter och paradoxala allianser, såväl bland anhängare som bland motståndare till de nya estetiska uttrycken.

Antimodern moralpanik

Varning för jazz!

Jazz är en hemsk infektionssjukdom, som med stora steg närmar sig våra friska kuster. Den är särskilt farlig, emedan dess första symptom i akuta stadiet ej verkar på något sätt oroande utan tvärtom i viss mån stimulerande och uppiggande. Men den blir snart kronisk och det är då patienten vrider sig i namnlösa smärtor mot vilka de som åstadkommas av den av Belzebub uppfunna ultramoderna musiken äro rena bagateller.

Jazz är importerad från Amerika och har på kort tid nedsmittat alla kaféer och danslokaler i London för att så småningom sprida sig till Paris och Berlin för att nu ej tala om alla mondäna badorter.

Ett litet musikkapell, vanligen förstärkt med en saxofon, spelar en fox-trot. Pianisten hamrar ideligen på med synkoper (vilket i början låter ganska pikant) allt under det att de övriga musikerna ackompanjera med diverse ljud som söka imitera allehanda djurläten. Särskilt populärt är oxens råmande men tuppens galande, kattens jamande, åsnans skriande och grodans kväkande stå också högt i kurs. Detta infernaliska oväsen, till vilket den krigströtta ungdomen med välbehag dansar shimmy och övriga modärna danser, kallas jazz och utföres vanligtvis av ett mer eller mindre äkta amerikanskt Jazz-band. [...]

Jag varnar! Ej minst musikerna. Den stackars musiker som ”jazzar” 7 à 8 timmar om dagen förlorar snart nog sin konstnärliga kapacitet, och håller han på länge därmed, så blir han ofelbart idiot.

Upp alla goda krafter, låtom oss anlägga både karantäns- och avlusningsanstalter så kunna vi kanske undgå den epidemi som nu så svårt grasserar i det stackars hemsökta Europa.

Musikerförbundets ordförande Hjalmar Meissners epidemiologiska metaforer från 1921 var ett vanligt grepp. Framprovocerade av moderniseringsprocessernas förändringar aktiverar dessa moraliska paniker psykologiskt förankrade upplevelser av äckel och avståndstagande, som knyter an till djupt liggande anala eller genitala kroppsfunktioner och utnyttjar dessa till att ge emotiv intensitet åt konflikter som rör hävdvunna smakdistinktioner, klasshierarkier, könsdikotomier, ålderskillnader och etniska kulturklyftor. Meissner utmålade jazzen som både djävulsk och monstros djurisk och klassificerade den därigenom som lägre stående, utträngd ur den önskvärda mänskliga civilisationens revir. Han jämförde jazzen med den infernaliskt ”ultramoderna” konstmusiken, som ofta klumpades samman med den lägsta populärkulturen i de olika vågorna av moralpanik som omgav nyare kulturströmningar, från kombinationen av Nick Carter-deckarna och ”dekadenslitteraturen” med dess erotiska esteticism vid seklets början till angreppen mot både vulgärt och avantgardistiskt videovåld vid seklets slut.

Det var vidare den ”krigströtta ungdomen” som anges dansa jazz, vilket placerade ”farsoten” som ett kontinentalt fenomen, som påstods ännu

ej ha fått fotfäste i Sverige. Den förment afrikanska ”smittan” som utvecklats i USA riskerade att drabba hemlandet via europeisk förmedling. Bortsett från de omtvistade afrikanska rötterna stämde detta rätt bra på jazzens faktiska spridning vid denna tid, när de första influenserna oftare kom från brittiska vita än amerikanska svarta artister. Först tio år senare började direktkanalerna till USA och till afroamerikanska musiker få någon större betydelse för den svenska publiken.

Den satiriska stilen gör det lite svårt att veta vad som är allvar och vad som är skämt, eftersom författarens ståndpunkt liksom glider undan bakom de uppenbart överdrivna sarkasmerna. Det blir svårt att avgöra i vilken grad citatet verkligen hävdar att jazzmusiker var galna, eller om det också rymmer någon form av självvironisk distans. Det fanns en spridd genre av just sådant kulturkritiskt kåserande som i vår tids ljus kan tolkas som självvironiskt men som nog snarare bör ses som en högst allvarligt menad kritik framförd i en nonchalant slängig ton. En ledare av redaktören Gustaf Gille i Svenska Musikerförbundets tidning kunde till exempel på motsvarande sätt under rubriken ”Jazz-epidemien” skriva: ”När dårarna dansa, måste givetvis musiken även vara dårhusmässig – jazzmusikens hemvist bör därför vara på hospitalen och där kommer den säkerligen även till sist att hamna”.³

Även etablerade författare som Sten Selander i *Vår Herres hage* (1923) intog till en början en avvaktande eller avvisande hållning till den unga jazz som en central del av det moderna amerikanska populärkulturflödet:

United States, du hem på jorden
för idrottsmän och dollarkungar –
ett berg din produktion är vorden
som Europas bröst betungar.
Vår frid har du totalt förstört
med din export av majs och ister,
av Christian Science och dentister,
av grammofooner, film och flirt,
av boxare, terminsaffärer
och optimism och miljonärer,
av nya sätt att dyrka Gud,
av kvinnokult och spritförbud,
av bilar, Chaplin, näringssalt

och jazzkapell och presidenter –
men dancing är dock värst av allt
vad du har gett oss som presenter.

I ena änden av lokalen
som rymmer teet, mig och balen
sju svartingar sin kraft förlösa
på trumma, banjo och symbal
som man av slarv på oss släppt lösa
från något negerhospital.
De vrida sig som i kolik,
de göra gräsligt fula gubbar
och vråla vilt med hesa skrik.
Sån blir man nog av jazzmusik,
det är min tro som intet rubbar. [...]
Ty pöbeln utav överklass
ha krigets gudar rikt benådat.
Och denna dans, som trots musik
och negerskrik är sällsamt lik
en sak, som görs av all naturen
men ej får skrivas för censuren –

Kritiken liknar den som vid ungefär samma tid formulerades i Meissners ”Varning för jazz!” och Karl Gerhards ”Jazzgossen”. Här summerades en hel amerikansk livsstil, inkluderande både nöjen, politik och industriell produktion, men med jazzens musik och dans som det allra värsta, med en särskild lockelse efter krigets påtvingade asketism. Åter utmålades den sexuella utlevelsen, sinnessjukan och det djuriskt låga som kulturupplösande krafter. Det handlade om ”förbjuden fallfrukt”, ett syndafall som liksom paradisormens äpple lockade och förförde. Ännu en gång anas under de grova elakheternas kanonad en glöd av het fascination. Förkastandet är inte helt entydigt, utan här finns stråk av inlevande förståelse för den njutning som jazzdansen uppenbart kunde framkalla.

En hel del populärmusikaliska texter uttalade också en liknande skepsis mot moderna företeelser, inklusive jazzen, allt från Karl Gerhard och Ernst Rolf till Edvard Persson och Povel Ramel. Det faktum att moderna företeelser alls ansågs värda att sjunga om antyder att de också upplevdes

som fascinerande, vilket en närläsning av texterna bestyrker. Populära melodier i äldre genrer kunde medvetet profilera sig mot jazzen och uttrycka en längtan tillbaka till gamla goda tider. Så hyllades i en vals av Jules Sylvain och Karl-Ewert ("Som varje liten pärla", 1929) "den smekande valsen från Wien" som romantisk motpol till "skrällande jazzmusik" från "dragbasunen" och "Amerikas Blues och Foxtrot vid banjons klang": "Det är på tid, att ge saxofonen en paus / och låta violinen gå över i Strauss". Men även i sådana rader anas en viss dold njutning eller i vart fall intresse för dessa fruktade nyare klanger.

Denna grundläggande ambivalens visar sig vara typisk för så gott som samtliga positioner i tidens jazzvärld, trots olika försök att renodla antingen kritiken eller fascinationen. Olika aktörer kunde peka ut olika aspekter av den moderna kulturen som antingen lov- eller avskryvbara. Som strax ska bli tydligt hyllade ofta kulturradikalerna just de nya estetiska formerna och samlevnadsmönstren och drev i själva verket genom sitt eget modernistiska (avantgardistiska eller populärkulturella) kulturskapande aktivt på dessa processer som ett led i en fortlöpande modernisering av vardagslivet och identitetsformerna, ibland även som del av en politisk demokratiseringssträvan av samhället. De kunde däremot ibland vara för och ibland emot tekniska och ekonomiska aspekter av den moderna. Vissa hyllade den moderna teknologin och det globala kapitalistiska marknadssystemet, andra såg moderna kulturformer som ett sätt att väga upp eller stävja dess excesser. De kulturkonservativa sökte tvärtemot ofta motverka de kulturella och sociala moderniseringarna samtidigt som de kunde dra nytta av ekonomiska och tekniska nymodigheter. Samma mönster kan man skönja i dagens fundamentalistiska och nykonservativa strömningar, som kan ta högkomplex medieteknik och fria marknadsmekanismer till hjälp att bromsa sociokulturell traditionsupplösning.

Oron för jazzen handlade inte bara om bekymmer över musikernas eller den dansande ungdomens uppträdande, utan var ofta också en mediepanik som knöt an till andra tidigare och samtida rädslor för nya medier. Medier fungerar som verktyg för kommunikation och förmedlar således mellan människor som annars inte skulle nå varandra. Genom massmedierna kunde människor höra talas om stilar och företeelser som de aldrig upplevt på nära håll och som på avstånd och uppförstorade genom den populära journalistikens linser kunde förefalla märkliga och hotande. Och genom medierna kunde samtidigt "främmande" kulturformer tränga in i

hemmen och det nära samhället. Filmer, skivor och tidningar förmedlade afroamerikansk musik till ortens tonåringar på ett sätt som tycktes bryta mot naturliga gränser för det hemvant svenska. Jazzens ”hemska infektionssjukdom” spred sin smitta med ilfart genom etern, och då hjälpte inga dörrvakter eller immigrationslagar. Liksom Internet gjort det svårare att permanent utestänga globala kulturflöden hade andra medier på den tiden en likartad funktion. Och när det som medierades – jazzens musik, dans och andra stilelement – ansågs förkastligt, smittade denna dom även ner budbärarna själva – de nya medierna. Genom själva sin hejdlöst förmedlande och dynamiserande funktion var de ett hot mot den invanda ordningen, och att de förmedlade just jazz var ett ytterligare bevis på deras opålitlighet. Kolorerade tidningar och häften, filmer, radioprogram och skivor kunde i sig anses som sämre än vanliga hederliga böcker, konst, konserter eller teater, på liknande sätt som senare tecknade serier, television, video och datorer kom att attrahera sina kritiska panikreaktioner. Mediepanikerna kanaliserade en mer allmän och vag modernitetsoro. Denna förmedlades genom identitetsdimensionerna, så att bekymmer över det egna livets osäkra framtid projicerades ut på olika förment hotfulla andra, till exempel ungdomar eller främlingar.

Från eftervärldens synpunkt är det alltför lätt att avfärda dåtidens moraliska bekymmer som hopplöst donquijoteri, alltid redan föräldrade och hursomhelst maktlösa inför tidens obevekliga framfart. Men allt nytt var inte självklart gott. Exempelvis trängde de nya nöjena undan vissa äldre typer av underhållning. Bondkomik, varieté, stumfilmspianister och wienerkapell blev passé. I sådana fall kan oron ha varit befogad som en sorg över vad historien överger, även om den ofta var överdriven (äldre traditioner kunde trots allt övervintra och på nytt blomma upp i oväntade sammanhang), i andra fall fruktlös (allt gammalt kan inte hållas vid liv för evigt i föränderliga produktions- och behovssammanhang). Då som nu förekom till exempel en återkommande oro över att nya musikmedier som skivor eller radio skulle slå ut de gamla eller den ”levande” musiken. Sådan oro fanns inte minst bland musikerna själva, och de som först utmanade äldre generationers yrkesmusiker kunde bara några år senare i sin tur känna sig hotade av yngre konkurrenter eller nyare medieupppfinningar.

Den kritiska ambivalensen inför den nya tidens anda var ett vanligt tema också i tidens populära sånger. Där blandades ständigt fascination med irritation över de ständiga förändringarna. Även i sånger som hyllade

gamla goda ideal anades en dold njutning i sättet att skildra nymodigheterna, medan de som bejakade moderniteten omvänt ofta försökte förlika den med traditionerna, de eviga värdena och naturens gång: ”Tiden går, vi andra moden får, allt gammalt bör man fly, / men ett undantag finns, ty gammal kärlek är jämt ny” (”Varje kvinnohjärta har sin melodi”, 1935).

I Ramels parodi ”En schlager i Sverige” (1946) fanns en udd både mot det moderna och det traditionella, där schlagerens profitörer kunde kons-ten att bygga på sånt som är ”gammalt och kärt” samtidigt som den mer internationella trendigheten också ifrågasattes: ”Schlageren moderniseras år ifrån år, / nya verk komponeras men endast få består, / idel nyheter hör man i världens alla vrår, / men här hemma där kör man i sina gamla slitna spår!” Ramels modernitetsbild innehöll tydliga brott – ”hela den gamla kulturen skall rivas, undan ur vägen, moral och förnuft, nu skall det bli lite friskare luft”, hette det i ”Jazzen anfaller!” (1946), där musiken blev det modernas banerförare, liksom arkitekturen varit det från Strindbergs motsvarande ord ”Här rivs för att få luft och ljus” (1883) till trettioalets funkis och sextioalets miljonprogram. Men dessa kulturella revolutioner var ofta ironiskt skildrade, och kontinuiteten med det hemvanda beto-nades minst lika mycket. Helhetsintrycket blev att under den skenbart re-volutionerande ytan fanns en fundamental kontinuitet, även om den nya musiken också förmådde att förändra människorna till det bättre. En lik-nande dubbelhet anas i många populära verk från samma tid, exempelvis Alice Babs-filmen *Swing it, magistern!* (1940), där de pigga ungdomarna revolutionerade skolans grå tristess men samtidigt trots de moderna ma-neren innerst inne visade sig vara samma gamla bussiga barn som alltid.

Den högkulturella såväl som den populärkulturella modernitetskriti-ken kopplades som regel till en rad särskilda identitetsdimensioner, vilka ska behandlas i tur och ordning nedan. Men den kunde också mer allmänt rikta sig mot medieflugor, flyktig flärdfullhet och modets accelererande trendjakt i allmänhet. I ”Det går så länge som det går” (1929) sjöng Ernst Rolf om själva populärmusikens egen förgänglighet: ”Livet bjuder mången ljuvlighet, som dock ej förblir i evighet. / Lite då och då förloras nåt smått och gott som vi fått. / När man gör en schlagermelodi, som den med vilken jag just nu står i, / bör man inte tro i stoiskt lugn att evigt den blir sjung’n. / Nej, det går så länge som det går, och sen går det inte alls. / Den slår så länge som den slår, och sen slås den ut av en vals. / En schlager är liksom en stjärna, som blinkar på himmelen. / Sen tycker Jean Claesson att

det var en bra sång och sen är jag färdig med den.”⁴ Modernitetens snabba vindkast erbjuder ständigt nya sensationer men sveper samtidigt bort det som nyss var självklart. Den på en gång berikar och berövar, ger förlustelser och förluster: ”då och då förloras nåt smått och gott som vi fått...”. Jazzflugorna var själva ett tydligt uttryck för denna moderna livskänsla.

Under trettioalet blev den moderna tidens uttryck alltmer handfast integrerade i vardagens samhällsbygge. Motsvarande modernitetskritik drog i takt därmed in alltfler vardagsfenomen, fast allt oftare på ett rätt harm-löst och rentav kärleksfullt sätt. I mer konservativt lagda populära sånger ironiserades över ny teknik, från ljudfilm till funktionalistisk design. ”Nu har jag möblerat mitt hem till sist. / Han som levererat är funktionalist, / så jag har frågat alla och alla frågar mig / om man ska kunna kalla det möbler eller ej”, sjöng Ernst Rolf i ”Det finns en flyktig likhet” (1930), och Edvard Persson skojade i ”Nya barndomshemmet” (1938) med de trånga och grällt tapetserade funkishemmens sällan fungerande wc, hiss, sopnedkast, stålrörmöbler, kylskåp och gasspis: ”Där som funkishusen strös omkring för vinden [...] Ack vår boning var ett paradisi i staden: rum med kokvrå, WC, hiss och sopnedkast. / Av metaller alla möblerna vi gjorde, i den mån som vi för såna hade plats. [...] vi voro praktiskt taget aldrig hemma. Lugnt och fridfullt var mitt kära funkisem!” Mot denna jobbiga moderna stad ställdes inte bara den oförstörda landsbygden utan också de uråldriga stadskvarterens romantiska kulturmiljöer: ”O, gamla stan, vad du tjuisar mig med dina gränder, / med din idyll och din fläkt av en sällsam mystik [...] du har en flykt av en ljuv romantik” (”Gamla sta'n”, 1934). Uttrycket ”gamla stan” står här inte enbart eller främst för en bestämd stadsdel utan för staden i allmänhet som den tedde sig i forna tider. I Edvard Perssons filmer återkom ständigt denna nostalgi. I *Flickorna från Gamla stan* (1934) hoppas den unge musikerns flickvän att han ska bli känd för sin sång ”Flickan i fönstret mitt emot” och ”tjäna massor med pengar”, för ”då skulle vi hyra en modern våning på Norrmälarstrand, och så skulle vi ha stiliga funkismöbler. Och så skulle vi ha ett flott badrum med inbyggt badkar. Och så skulle jag köpa mina hattar och klänningar direkt från Paris.” Succén kommer, men den gamla stadens värden hyllas också – de två sammansmälter i bekymmersfri harmoni. I *Klockorna i Gamla stan* (1946) tillspetsas nostalgien över de fattiga kvarteren och ”de gamla mästarna”, med jazzen som symbol för en förkastlig mo-

dernitet. Hoten mot det gamla växte, och därmed aggressionen mot det framrusande moderna.

Parallellen mellan jazzmusik och funkisarkitektur som högmoderna uttrycksformer hade i samtiden en nationell sida. Hembygdsrörelsens starke man, folkbildaren Karl-Erik Forsslund, hade i anslutning till Stockholmsutställningen 1930 föraktfullt kallat funkis för ”frusen negermusik”.⁵ Det ingick i en konservativt och nationalistiskt sinnad kritikströmning som ansåg funkisen som hotfullt icke-svensk – en främmande kropp som trängt in i det egna hemmet. Denna debatt var en viktig bakgrund till den ovan citerade redaktionella artikel som istället hyllade bägge sidor: ”Jazzen är en musikalisk parallell till funktionalismen och den har minst lika stor existensberättigande...”.⁶ Och visst fanns jazzen med på utställningen: i en paviljong kunde man exempelvis träffa den jazzintresserade föreståndaren för grammofonavdelningen på Lundholms Pianomagasin, Dagmar Sandström, och hennes biträde Gullan Bergström, sedermera känd som låtskrivaren och artisten Kai Gullmar.

Det fanns förstås också andra filmer och sånger som uppskattade modern funkis: ”Jag vill ha ett hem i största hast, med egen radiomast, / och hiss och sopnedkast” (”Det har alltid varit min dröm”, 1934). Per Albin Hanssons berömda folkhemstal från 1928 hade likställt samhället med stat och kommun och betraktat dem såsom ”det för oss alla gemensamma hemmet”, grundat på ”likhet, omtanke, samarbete, hjälpsamhet”. ”Det goda hemmet” knöt samman stat, samhälle och familj och suddade därmed ut gränserna mellan stora strukturer och små livssammanhang, politik och intimsfär, offentligt och privat, system och livsvärld. Genom att formulera det moderna samhällets utvecklingsprojekt i nostalgiska och harmoniserande termer gjordes det mer lättsmält för breda samhällsgrupper och förlorade något av sin radikalitet. Det tog loven av den antimoderna retoriken, samtidigt som det också dämpade den kulturella moderniseringens revolutionerande kraft.

De moralpaniska debatterna om ”dansbaneeländet” var visserligen livliga långt in på fyrtioalet, men jazzens särskilda genre hade som tematik då förlorat mycket av sin civilisationsproblematiserande intensitet. Det började nu handla mer om ungdomars fritid och hälsa än om västvärldens överlevnad. Den moraliserande jazzkritik som levde kvar fick i själva verket alltmer uppenbart rakt motsatt verkan, så att folk blev mer intresserade. ”Man såg på fyrtioalet jazzen som en kulturfara för ungdomen. Man

var rädd för promiskuitet och fan vet allt. Erik Walles med *Jazzen anfäller* till exempel. Det fick precis motsatt verkan: att det blev ett mycket större intresse för jazzen genom det”, hävdade Gustaf Rune Eriks i min intervju 1981. Han var aldrig orolig över kritiken, utan var viss om att motståndarna skulle förlora kampen: ”Och det gjorde dom ju också. Det där drog ju bort helt. Successivt blev ju jazzen mer och mer accepterad. Nu spelar dom den ju i P 2, och det har dom gjort länge.” Och jazzmusiker som Thore Jederby kunde rycka på axlarna åt dåtidens gnällspikar: ”Trångsynta präster å andra knäppa typer öste galla över jazzen å den moderna filmen, konsten”.⁷ Hetsen mot jazzen från reaktionärt håll, i *Svenska Dagbladet* och borgarpresen, ”tog vi med en nypa salt, därför att vi visste att dom hade ingen chans”, berättade jazzbasisten Arthur Österwall för mig. De som liksom Erik Walles med sin rasistiska pamflett *Jazzen anfäller* (1946) stod fast vid att förkasta jazzen uppfattades som överspelade reaktionärer, som allt färre tog riktigt på allvar.

Många jazzförespråkare föredrar att framställa jazzen som ständigt angripen och kontroversiell. Denna självidentifikation som martyr och outsider är diskutabel. Mycket talar för att motståndet faktiskt hade brutits under världskrigets slutfas, och att Walles var en isolerad rasistisk rest från en klart föråldrad retorik utan större reellt inflytande hos vare sig myndigheterna, offentligheten eller den allmänna opinionen. Å andra sidan kan detta att Walles och hans gelikar ända från världskrigets slutfas och seklet ut av andra mest betraktades som fjantiga töntar ses som ett problem av ett helt annat slag. Inte för jazzen, som vid det laget var fast etablerad i svenskt musikliv, utan för det relativt krigsskonade Sveriges oförmåga att göra upp med fascismen. Nazisterna togs liksom aldrig på allvar utan reducerades ibland till en samling förlegade stofiler. Jazzen själv var knappast i fara efter 1945, trots vad dess fans ibland ville göra gällande. Den hade blivit en integrerad musikgenre med allt högre status, om än så småningom med sjunkande popularitet. Att förhåna och nonchalera ärkereaktionära debattörer hade kunnat ses som ett tecken på demokratins styrka, om det samtidigt pågått en grundlig uppgörelse med fascistisk ideologi och dess svenska företrädare. Som senare forskning visat skedde detta inte i Sverige, utan nazistiska eller allmänt främlingsfientliga rörelser och kulturyttringar fick leva ostört vidare i det tysta, för att mot seklets slut åter komma upp till ytan med oanad kraft.

Jazzmedier

Andra röster bejakade jazzen som bärare av en modern livsstil, medierna som en hoppigivande öppning mot världen och moderniteten själv som efterlängtd förnyelse. Medierna påskyndade moderniseringen. Mediesektorn växte och medier blev alltmer närvarande i fler samhälls- och livsområden. Genom sin accelererande kraft komprimerade medierna tiden och dynamiserade samhället. Genom sin sammanknyttande kraft komprimerade de rummet och drev på den globalisering som möjliggjorde en sorts universalitet. Det fanns något oåterkalleligt i dessa intensifierade flöden i tid och rum. Kriget begränsade tillfälligt resandet och skivhandeln, men tankarna på ett spirande världssamhälle raderades aldrig helt ut.

Musiken blev alltmer medialiserad, i det att alltfler genrer och artister fanns att tillgå och alltfler uttrycksparametrar kunde massmedieras med allt högre precision genom skiva, radio och ljudfilm. Musikmedierna möjliggjorde en allt tätare invävning av musiken i det vanliga vardagslivet, parallellt med de mer fokuserade konserthändelserna. Men man ska minnas att jämfört med idag var knappheten fortfarande påtaglig.⁸ Dåtidens publik hade ingen TV och bara en svensk radiokanal, inga vinylplattor, inga LP-skivor och ingen stereoåtergivning, inga digitala lagringsformer eller elektroniska instrument, begränsad teknisk ljudkvalitet hos förstärkare och högtalare och ett relativt sparsamt utbud i både radio och skivaffärer. Inga transistorapparater kunde ännu föra med sig toner i det offentliga stadslivet; endast kaféernas grammofonmusik och biografernas ljudfilm-musik fanns ännu som offentlig receptionsform för mediemusik. Mycket mindre musik förekom därför som bakgrund till andra aktiviteter än idag, varför musiklyssnandet mer hade karaktären av speciella händelser.

Ändå var den tidiga jazzen i Sverige helt beroende av medier. Som importerad musikform spreds den främst genom medierna, och levande musikutövande var oftast sekundärt i förhållande till detta medierade musikbruk, på ett typiskt modernt sätt. En konsert eller ett eget spelande fungerade närmast som inkörspor till eller rituellt kulmen för ett medielyssnande. Det var skivor, radio och filmer som dominerade, medan notblad gav spelkunniga amatörer chansen att själva försöka sig på att framföra de nya slagdängorna. Enskilda konserter kunde visserligen betyda mycket, men jazzvärlden och jazzminnena cirkade ändå i hög grad runt främst skivinspelningar. Detta gäller åtminstone när människor minns i efter-

hand, då exempelvis återskallen av dansorkestrarnas ljud kan förblekna i jämförelse med legendariska inspelningar av stora jazzartister. Men det gällde i viss mån även för samtiden, där åtminstone de mest engagerade lyssnarna var hänvisade till skivorna som huvudkanalen till musiken. Undantag fanns givetvis, men detta är ett framträdande mönster. Grammfonmediets huvudroll i jazzkulturen understryks bland annat av att alla dåtida artistöversikter utgår från grammofoninspelningar snarare än levande konserter. Jazzens kanon baserades på skivor.

Detta kan tyckas paradoxalt, i det att jazzvärlden själv så starkt hyllar det spontana, improviserade, autentiska och levande musikutövandet. Men å andra sidan knöt den därigenom också musikverkens väsen till det specifika framförandet, snarare än till de fristående musikstycken som var kärnan i mycket av den tidigare konst- och populärmusikaliska traditionen. En Mozartsymfoni eller en skillingtrycksvisa var allmänt känd som ett autonomt verk som kunde framföras på många olika sätt, medan ett jazzverk i betydligt högre utsträckning innefattade såväl kompositionen som det faktiska utförandet av bestämda artister vid ett visst tillfälle, med de improviserade solon som då råkade uppstå. Dessa unika musikhändelser kunde bevaras och spridas just genom de nya ljudmedierna, vilket upprättade ett särskilt rätt band mellan jazzen som genre och främst radio- och skivmedierna. Jazzens antiskriftliga retorik drabbade således främst notskriften och det skrivna ordet, inte de ”inskriftioner” som nälen åstadkom i vaxrullar eller shellackplattor. Så knöts dyrkan av det improviserade tillfället till de moderna medieteknologierna.

Jazzen sägs ofta bygga på improvisation, vilket ger dess utövande musiker en särskilt stark ställning gentemot genrer som bygger på uppspelande av i förväg komponerade verk. I själva verket är improvisationsinslaget mestadels klart begränsat även inom jazzen. Särskilt i tidig svensk jazz var improviserade passager sällsynta undantag. Naturligtvis finns alltid ett visst utrymme för spontant framsprungna personliga uttryck och avvikelser, men även dessa är ofta styrda av konvention och upprepar väl inövade standardformler. ”Grabbarna spelade i regel utskrivna solon. Man plankade skivorna alltså. [...] Riktiga improvisationer kom långt senare – man tordes inte ge sig ut, ser du: alla var så rädda för att göra bort sig. [...] Man spelade straight, som man alltid sa, ’straight melody’, för att man inte skulle göra bort sig alltså. Man kunde helt enkelt inte improvisera”, berättade Arthur Österwall. Under den här aktuella perioden före-

kom inga experiment med fri improvisation, utan det handlade alltid om att uppföra kompositioner som så gott som alltid producerats av andra och importerats från USA.

Den levande musikens möten innebar en risk att musiker eller andra lyssnare kunde motsäga ens upplevelser genom att på olika sätt bryta mot de tolkningar man gjorde. Man ingick i en tydlig kollektiv gemenskap vilket gav starkt involverande intryck men också kunde verka begränsande på fantasins flykt. Att konsumera andras röster via medier byggde in en distansering som på sätt och vis ökade konsumentens makt att både välja och tolka. Skivlyssnande öppnade upp mot världen utanför, som därmed också kunde laddas med friare fantasier som inte behövde konfronteras med levande musikers fysiska närvaro eller prövas mot den övriga publikens hållning. Musikmedierna gjorde därmed spelen mellan identiteter särskilt intensiva på ett typiskt modernt sätt. Genom identifikation och projektioner kunde lyssnarna möta främmande röster utifrån och utforska sina egna omedvetna känslor.

1939 gästspelade exempelvis Duke Ellington i Stockholm, vilket satte djupa spår i många som var med då. En jazzlyssnare från Västerås berättar: ”Att se dessa svarta gentleman, propert klädda i smokingar och så där ta plats och köra igång, det gjorde att jag fick en chock. Jag fick en musikalisk chock. Så när första halvan av konserten var färdig, då var jag helt såld. [...] Jag var totalt borta, när jag gick hem från den där konserten. Så från och med det datumet, den 17:e april 1939, det är rätt lustigt att jag har ett speciellt datum som jag vet, då startade det hela, då började jag köpa plattor”.⁹ Här var konserten inkörsporten till skivornas universum. För andra som redan var inne i jazzen var den istället ett väl förberett rituellt komplement och bekräftande av skivlyssnandet. Allt medan dansandet till mindre kända levande orkestrar kombinerade en kroppsligt-social interaktion med en högst ofullkomlig approximation av musikens skivversioner.

Grammofonskivor blev redan under tjugotalet till en huvudkanal för musiken. Inga tekniska medier är dock helt fixerade till sin användning. Idag kan det verka självklart att skivor är till för att sprida kulturindustriellt producerad musik, men så har det inte alltid varit, och det ligger heller inte inbyggt i tekniken som sådan. I början spelade man lika ofta in tal och andra ljud, och länge förekom det att man spelade in egna skivor som gavs bort till vänner vid festliga tillfällen, ungefär som man idag som ama-

törfotograf gör med semesterbilderna. Skivkonsumtionen låg långt under vår tids nivåer, men grammofonmarknaden växte successivt, även om andra världskriget innebar en svacka på grund av materialbrist och importrestriktioner. Utbudet av inspelningar ökade, och de blev mer lättillgängliga genom att fler butiker och varuhus förde dem. Fler och bättre typer av grammofooner och jukeboxar utvecklades också, vilket ytterligare förbättrade möjligheterna att lyssna på inspelade fonogram.

Även *radion* har långt flera användningsmöjligheter än man kanske idag normalt räknar med. Radioamatörer kunde med så kallad DX-teknik motta och sända meddelanden i kontakt med likasinnade över hela klotet, vilket även användes militärt och polisiärt. Men det som blev det normala var att centrala radiostationer sände ut färdigproducerade program till en större masspublik framför sina mottagare, utan möjlighet för retursändande. 1925 började reguljära radioutsändningar i Sverige som en offentlig public service-inrättning. Till en början var visserligen populärmusik-utbudet magert där, men det fick ändå en nyckelroll för spridandet av ny musik på skiva och i direktsändning från konserter och danspalats ut till hela landets lyssnare. Efterhand utvecklades alltfler ungdomsinriktade och populärkulturella programtyper. Nu ska man dock minnas att ännu fanns inga lätt flyttbara transistorapparater, utan radion var fortfarande fast förankrad i bestämda inomhuslokaler, framförallt i hemmen.

Någon svensk television fanns inte förrän 1956, men *filmen* var ju också en vital medieringsform för musik. I början handlade det ju om ”stumfilm”, som dock aldrig var stum utan tvärtom alltid gav utrymme för levande ackompanjemang från biografpianister eller större musikkapell. Biograferna var då jämförbara med konsertlokaler eller matställen som fora för levande musik. När sedan ljudfilmen slog igenom åren kring 1930 kom den att förmedla jazzmusik dels som bakgrundsmusik till filmisk handling, dels i form av populära schlagermelodier som spreds både på skiva och som slagdängor i filmer. Också filmens funktioner har förändrats genom historien. De första filmerna var kortare verk, men snart blev längre fiktionsberättelser allt vanligare, och långfilmsformatet utvecklades på tjugotalet till en genre som kom att bli så rutiniserad att den kan upplevas som ”naturlig”, med kort- och dokumentärfilmer som ganska marginaliserade varianter av denna grundformel. Amatörfilmmandet var under den här perioden relativt sällsynt jämfört med de möjligheter som dagens billigare filmkameror och digitala tekniker tillskapat. Den första ljudfil-

men som visades på svenska biografier var den amerikanska *Jazzsångaren* (1927, i Sverige 1929) med Al Jolson i huvudrollen, och den första större svenska ljudfilmen var *Säg det i toner* (1929) med musik av Jules Sylvain.¹⁰

Tal om musik kunde sporadiskt förekomma på skivor och i radioprogram, men främst fördes sådan diskussion inom *tidningar*, *tidskrifter* och *böcker*. Här skedde en kontinuerlig tillväxt av nya organ och fora i form av jazztidskrifter. Ett fåtal böcker om jazz utkom under perioden, och både i dagspress, musiktidskrifter och andra kulturtidskrifter fördes en debatt om musiklivets nya trender. Vid sidan av sådan fackprosa tog också romaner, noveller och dikter jazzkulturen som sitt tema. Böcker och pressmedier tillhandahöll alltså en förmedling *om* musik, snarare än *av* musik (som skivor och radio) eller *för* musik (som nottryck). Men musik är ju inte bara klingande toner utan också visuella utspel. Liksom ord både kan förenas med musik (i sånger) och handla om musik (i kommentarer) kan alltså även *affischer*, *kort* och andra tryckta bildmedier dels förmedla musikens egna visuella aspekter (exempelvis på skivomslag), dels avbilda eller kommentera musicerandet (i konsertreportage och liknande).

I vardagens musikbruk blandades olika medieringsformer, i skiftande roller. Runt jazzen växte under trettioalet fram en rad så kallade spisarklubbar, där främst unga män samlades för att gemensamt avnjuta nyinköpta plattor med aktuella artister. Dessa tidiga fankulturer satte naturligtvis i särskilt hög grad skivorna i centrum. En sådan inbiten jazzlyssnare i Stockholm, Albert Backlund (f. ca 1918), berättade i min intervju att hans första jazzminnen är plattor som han 1932–33 hörde i en skivaffär på S:t Eriksplan. 1935 bodde han sedan på ett pensionat, där det bodde två killar som hade kommit över två travar Victor-skivor för en krona styck. Hos dem satt han ofta och lyssnade. ”Och det kanske var det som var grunden [till] det där genuina intresset.” Senare bodde han på Hornsgatan, ”och där var det ju också en skivaffär i samma hus där...”. Han nämner också att flera kaféer hade grammofoner och jazzskivor, vilket spred jazzintresset i staden. Större delen av den tidsperioden var han ensam om sitt intresse och pratade inte ens om jazz med sina bekanta. 1936 fick han dock en god vän i Lennart Rosén, som ”spelade fina skivor för mig. Och då blev jag ju begestrad.” De besökte varandra, lyssnade på nya skivor och gav ibland bort dubletter till varandra. ”Vi stöttade varann...”. Att skaffa nya jazzskivor och lyssna på dem tillsammans hemma hos varandra var en huvudaktivitet för ungdomskamraterna. Så centrerades och

utvecklades vänskapsrelationen runt fonogrammediebruket. På femtiotalet vidgades kretsen med en man från Borås, och till sist uppstod härur spisarklubben Club 78: ”vi bildade ju då en egen klubb, för att vi ville ju höra *våra* stenkakor”. Där spisade man plattor och lekte frågesporter om jazz-repertoaren. Grammofonmediet var uppenbart i fokus, vilket namnet ”Club 78” tydliggör: det är medieformen stenkakor (78-varvare) som identifierar genren och gruppen. Påfallande ofta glider han in på skivinspelningar och grammofonmärken när vi talar om genrer eller artister och älskar att ta fram sällsynta kataloger över utgåvor eller visa sina egna dyr-gripär.

Backlund blev tidigt föräldralös, modern bodde i Norrland och när fadern dog lämnades sonen vid fjorton års ålder ensam med två syskon. Snart bodde han på egen hand i den ärvda lägenheten mitt i Stockholm, där det var ont om jobb och därför knapert: ”jag var precis ensam...”. Musiken blev ett verksamt sätt att mildra de starka ensamhetskänslorna. Han gillade Duke Ellingtons vemodigare låtar men också gladare musik: ”Jag var väl relativt ensam. Vi hade ju ingen familj och ingenting, och det var väl musiken där som gjorde” – att han stod ut helt enkelt! Musiken erbjöd gemenskap: ”En samhörighet. Ja, sällskap.” Detta starka sociala behov mötte musiken både virtuellt och reellt: dels genom att musikens röst tröstade honom, dels genom att danstillställningar gav förevändningar för kontakt med andra. Behovet av sällskap stämmer med hans musiksmak: han attraherades av det han kallar det ”äkta”, ”genuina”, ”levande” – den omedelbara live-känslan snarare än det perfekt arrangerade. Albert Backlund dansade på en rad ställen: eftermiddagarnas thédans på Birka (Hornsgatan), Hästskobaren (Regeringsgatan), Bal Palais, Salle de Paris (Sturegatan), Avalon (sedermera Fasching), Zanzibar, La Visite, Rosenbad och Berzeliiterrassen. På Auditorium och Konserthuset gick han på jazzkonserter. Vid jazzkonserterna på Harlem i Nalen stod de flesta bara stilla och lyssnade: där spelades den mer avantgardistiska nya jazzen. Alla dessa lokaler omges ännu ett halvsekel senare av en sällsam aura i hans minne, och han ser lycklig ut när han berättar om dem.

Skivorna var alltså fokus för spisarklubben, och även för många timmars lyssnande ensam därhemma eller på något musikkafé. Han läste jazzskriverier både i dagstidningar och i specialtidningar. Även radion förmedlade jazzmusik till honom, i början oftast i form av direktsända konserter men ibland också radierade skivinspelningar. Radion spelade

bara alltför lite jazz: ”Då fick man på sin höjd höra *en* jazzskiva i veckan, och det var före marschen, den sista, på grammofonprogrammet. Och var det ont om tid så utslöt dom den där. Där satt man och väntade på den där jazzlåten då” och blev alltför ofta grymt besviken. Under kriget blev det dock bättre.

Genom dessa musikmedier fick han kontakt med omvärlden och genom att ha skivor som hobby kunde han utveckla relationer till en grupp nära vänner. Detta gav i sin tur en känsla av säkerhet och en viss insiderstatus som kunde vara till nytta i mötet med mer okända kvinnor i danslokalerna, där musiken rent fysiskt gav impulser till mänskliga möten. Backlund spelade lite tvåradigt dragspel, dock inte jazzlåtar utan annan dansmusik ”som det var lite kläm i”. Han ”hottade” också på kam och även munspel till skivor på tjugotalet, inspirerad av svarta washboardgrupper med tvättbräde, kazoo ”och dom här mystiska instrumentena dom spelade...”. Allt detta gjorde han i sin ensamhet därhemma, möjligtvis kunde någon enstaka kompis få lyssna på detta när han kom på besök. Mediebruket ersatte alltså inte den levande musiken utan stöttade den tvärtom på flera direkta och indirekta vis, även om mediemusiken vida överträffade den levande om man räknar i sammanlagd lyssningstid.

Liknande erfarenheter finns beskrivna i skönlitteraturen, i skiftande varianter från olika tidpunkter under hela perioden. I debutromanen *Det blir bättre i vår* (1943) beskrev Gustaf Rune Eriks (f. Gustaf Eriksson, 1918–99) ungdomsupplevelser från ett Stockholm vid trettioalets mitt. Där skildrades det lilla konditoriet Lisette på Folkungagatan, där ”i ett hörn stod en radiogrammofon med automatisk skivbytare”, genom vilken Louis Armstrong mötte en ung, ”tacksam och påtagligt entusiastisk publik”. ”Cotton Club i Harlem förflyttades per grammofonskivor till Folkungagatan i Stockholm”.¹¹ Grammofonen förflyttade det svarta Harlem till Södermalm, och ynglingarna lät sig med dess hjälp villigt transporteras bort i fantasin till vad som uppfattades som en mer livskraftig svart och amerikansk kultur. De två systrar som äger Lisette övertalas i romanen av dessa entusiastiskt pietetsfulla ynglingar typiskt nog att sammanställa en förteckning över skivbeståndet och låta maskinskriva den på en skrivbyrå.¹² En liknande skildring gavs i novellen ”Blått är det förlorades färg”, som blev en nyckeltext för somliga jazzfans: ”Vi tyckte lite till mans att vi närmade oss en hemlighet” har en av dem berättat.¹³ Där satt jaget på ett fik vid Nytorgsgatan och pratade medan grammofonen spelade: ”Den fär-

gade jazzen hade kommit. Man skaffade sig resegrammofon och köpte skivor, lyssnade i lätt extas på Louis Armstrong och Cab Calloway, höll på att göra föräldrarna halvgalna, var förtvivlad över att de inte kunde begripa hur bra den nya musiken var.”¹⁴ Eriks såg sig som tillhörig ”den första spisargenerationen” och nämnde bland annat de stora musikförlagen som ”började importera från Amerika”. ”Det var ju framförallt grammo-fonskivor – stenkakor – man lyssnade på. Jag hade själv en stor samling: 1 200 ungefär. Jag hade kontakt med sjömän också, som tog över från Stater-na. Framförallt under kriget var det svårt att få skivor. Jag hade origi-nalpressningar – också race records, särskilda plattor för negerbefolkning-en.” Även för unga jazzmusiker var skivorna ett oundgängligt verktyg, både för det allmänna lyssnande som de hade gemensamt med andra fans och för att genom imitation och inspiration utveckla sitt eget musicerande:

Säkraste sättet att lära sig göra hot är naturligtvis att lyssna på hur andra bära sig åt. Radio och grammofon giva här stora möjligheter. Ingen intresserad dansmusiker bör försumma att lyssna till sådana orkestrar som Louis Armstrong, Duke Ellington och Frankie Trom-bauer. Parlophone har en hel serie skivor, ”Rhythm-Style”, vilken gott kan betraktas såsom skolskivor i detta avseende. Andra skivor icke att förglömma. Learn from others.¹⁵

Under jazzens första decennier lärde sig även vita amerikaner genren främst från skivor, och ofta då skivor med svarta musiker som det fanns en rad sociala skäl till att de rätt sällan kunde höra live. Bland de svarta musikerna var inslagen av muntlig trading större, då de å ena sidan hade relativt mindre resurser att skaffa skivor men å andra sidan lättare hade tillträde till de lokaler där den tidiga svarta jazzen levde. För de svenska musikerna var särskilt det geografiska avståndet till New Orleans, Chica-go eller Harlem stort, och deras sätt att tillägna sig jazzen hade i detta av-seende en likhet med de vita amerikanernas villkor.

I musikaffärerna fanns även redskap för musikspridning med en mång-hundraårig historia att tillgå, nämligen *noter* och *sånghäften*. Notblad kunde tryckas och säljas i flera tiotusentals exemplar och var alltså ingen föraktlig spridningskanal. Dessa äldre medieringsformer för musik förut-satte en realisering genom eget spel eller sång, åtminstone för det inre örat men oftast också i en produktion av fysiska ljud. Många platser för le-

vande uppföranden hade också denna medieform som sin utgångspunkt, i det att musiker mestadels hade åtminstone ett visst minnesstöd i musikförlagens nottryck, även om de lade till individuella uttryck och improvisationer. Kafé-pianister såväl som swingorkestrar klarade sig sällan utan nedskrivna arrangemang, som visserligen kunde produceras av dem själva från gehör men som ofta tog avstamp i notutgåvorna. Sådana spridningsformer var alltså medier för musikskapande, snarare än förmedling av klingande musik som sådan.

Arthur Österwall (1910–90) var född i ett politiskt aktivt arbetarhem på Söder och mötte musik i många former i familjen. I intervjun minns han från barndomen på tiotalet att föräldrarna sjöng och spelade arbetarsånger till mandolin och gitarr: ”Schlagervärlden var ju inte upptäckt då, men man tog bara dom sånger man hörde genom bekantskapskretsen. En och annan sång kom väl på notpapper från Amerika”. I *Allers Familj-Journal* fanns så kallade Aladdin-noter (en bokstav för varje pianotangent) med vars hjälp Arthurs två år äldre bror Seymour (1908–81) till skillnad från sin lillebror tidigt lärde sig noter, vilket kom till nytta när Seymour senare blev framgångsrik saxofonist och ledare för den orkester där Arthur bland annat spelade. De tryckta musiknoterna var för dessa musiker en icke föraktlig kanal till såväl klassikerna som de senaste hitsen. Inte bara sjömän i bekantskapskretsen utan också en moster som bott i USA sedan seklets början skickade hem ”packvis med noter” till Seymour, som redan på mitten av tjugotalet börjat spela jazz på Söder i Stockholm. Hon besökte dem 1935 och hade med sig en stor bunt. När bröderna sedan spelade på Nalen kunde de till exempel framföra ”*Top Hat*-melodier långt, långt innan filmen kom” – ”vi slog ju igenom genom att vi hade så modern repertoar som ingen annan fick förrän långt, ja kanske en månad efter oss. Men där låg göteborgarna före oss, för där hade dom alltid nån polare som hade förstånd att ta med noter hem.”

Medierna nådde långt men behövde hjälp på traven av levande människor. Fortfarande förblev de personliga kontakterna oundgängliga, eftersom det större kommersiella musikdistributionssystemet inte räckte till. (Och så är det väl egentligen fortfarande inom mer specifika smakkulturer där informella spridningsvägar förblir väsentliga. Varken dagens jazzskiv-samlare eller de som inriktar sig på de senaste danspoptrenderna kan nöja sig med de stora affärskedjorna, om de går alltför långt ifrån hitlistornas repertoar.) Sjömän och andra resenärer tog med sig noter och skivor från

USA som annars var omöjliga att få fatt i här hemma, så det gällde att finna en sådan importkälla om man inte hade möjlighet att resa dit själv. Många gånger nämns det förmenta försprång som Göteborg därigenom hade över Stockholm.

Arthur kände till Göteborgs jazzliv genom att han gjorde lumpen där i två månader och genom att hans syster Irmgard var jazzsångerska där i stadens näst efter Åke Fagerlund mest berömde jazzledare Malte Johnsons orkester. Arthur berömde Göteborgs jazzmusiker men konstaterade att jazzvärlden ändå var centraliserad till huvudstaden, med hänvisning till att orkestertidningarna och radioutsändningarna fanns där. Medierna spred musiken men bidrog uppenbarligen även till att lokalisera den, eftersom sådana massmedier oftast strålade ut från en specifik huvudkälla.

Det dröjde till ett par år in på tjugotalet innan den stockholmska arbetarfamiljen Österwall skaffade grammofon, så att bröderna kunde försöka kopiera amerikaner som Harry Reser och Mike Pingetore. Ett fåtal specialaffärer förmedlade den åtråvärda musiken. Ingen notutgåva kunde tillfredsställande förmedla den rytmiska ”swing” och de synkoperade improvisationer som jazzen byggde på. För detta krävdes ett aktivt lyssnande, antingen vid konserter eller förmedlat genom inspelningar eller utsändningar. När man väl lärt sig grunderna och skapat sin egen stil kunde noter leverera råmaterialet, och i komplicerade orkestersättningar var särskilt för blåsarna notutskrifter oundgängliga, men ensamma räckte de inte till.

Det var förstås inte alls bara jazzlyssnarna som använde musikmedier. Mina informanter från arbetarhem uppfattade ungdomens mediebestånd lite olika. Harald ”Bagarn” Andersson mindes att de flesta arbetarfamiljer saknade radio och även grammofon, medan Anna-Lisa Grönholm tyckte att många hade grammofon. Det var förstås relativt. Många berättar om levande musik i hemmen, med sång till mandolin, gitarr, fiol eller dragspel. Man sjöng skillingtryck som nyhetsförmedling och inlevelse i andras öden. Några skrev och läste roliga verser. De yngre med musikintresse skaffade sig själva vevgrammofon – så gjorde exempelvis Andersson som även ägde plattor med bland andra operatenorerna Folke Andersson och Caruso. Han försökte sedan läsa böcker om dem som skrivit musiken. Grönholm själv hade förutom ”Internationalen” bland annat ”I min blommiga blå krinolin”, ”Helgdagskväll i timmerkojan” med Harry Brandelius, ”O sole mio” samt arian ur *Pärllfiskarna* med samme populäre Caruso.

Den svenska Paramountorkestern besökte USA 1926. Dess banjoist Kurre Ljunggren hade spelat ombord på atlantångaren Gripsholm med Nisse Lind. Han ordnade en agentur och importerade amerikanska plattor från England till Göteborg och därifrån till sin musikaffär på Upplandsgatan i Stockholm, inte långt från Österwalls hem. Efter plugget gick bröderna dit och hängde. Arthurs första egna skiva var Armstrongs "West End Blues" som kostade fem kronor, en på den tiden icke föraktlig summa. "Och den kunde tvättkåringarna i hela kvarteret till slut", eftersom alla grabbar kom upp och ville höra på den märkliga jazzmusik som bröderna höll på med: ingen av dem visste egentligen vad det var, men bitna blev de. Så förankrades jazzen i de unga arbetarnas manliga kamratkultur, knöt dem samman med yttervärlden och gav dem näring till sitt egna kreativa projekt.

Grammofonen och radion betydde hela tiden oerhört mycket. Man fruktade rentav vid trettioalets slut att radion och resegrammofonen höll på att slå ut amatörmusicerandet i hemmen.¹⁶ Svensk riksradio startade 1925, och Arthur Österwall imponerades stort då han första gången hörde en kristallmottagare vid en julgransplundring 1926. Bröderna låg om nätterna och fick höra Dick de Pauw och andra engelska orkesterledare som gästade Grand Hôtel och därifrån utsändes på radio. Lika häftigt var det att sedan få höra i radio med högtalare hur Seymour och Arthur själv spelade – "det gick ju som en löpeld" bland vänner och bekanta. De blev därigenom mer eller mindre berömda stjärnor på populärmusikens himmel. Första gången var 1936 när Arthur sjöng "Little Ol' Lady". Pappan blev alltid stolt över radiosändningarna som tycktes bevisa att hans söner verkligen var skickliga och lyckade. Radioutsändningarna i entimmesblock gjordes mest från Stockholm, vilket gynnade huvudstadens jazzmiljöer. Producenterna krävde "minst två tango, och gärna en vals", den så kallade "kulturella" sidan ("kultis"), men musikerna föredrog jazzigare tongångar. På trettioalet kom alltfler plattor från Amerika: Benny Goodmans swing och under kriget Glenn Millers band. På radion hörde man Glenn Millers orkester i direktsändning från England 1943. Tillsammans med filmerna och noterna gav det musikerna tillgång till en repertoar som de dels tog över och framförde själva, dels inspirerades av i egna kompositioner.

Även bildtidningar och filmer spred musiken. Så hade skett med fox-trotten runt 1920, liksom senare med tangon med charmören Rudolf Valentino. Filmer som *Jazzsångaren* med Al Jolson (1927/1929) och *Jazz-*

kungen med Paul Whiteman (1930) var viktiga för att sprida jazzen som en helhet av musik, dans, kläder, språklig jargong och andra kulturella stilelement. Innan ljudfilmen helt etablerats kunde detta ibland ta sig säregna uttryck: Arthur Österwall berättar att på Palladium sjöng en norsk sångare melodierna före visningen av *Jazzsångaren* som en sorts uvertyr, ackompanjerad av stråkorkester.

Radion förmedlade ju både levande konserter och skivor. Något skulle fylla sändningstiden, och så kom jazzen ut i landet och blev alltmer accepterad. ”Radion och tidningarna, pressen, bidrog ju till att det blev spridning av jazzmusiken, så att den ansågs mer acceptabel”, berättade Österwall. Så medverkade medialiseringen till en legitimering av denna nya konstform. Redan skivutgåvor förlänade ett viss mått av auktoritet: det som ett skivbolag valt att ge ut fick en viss kvalitetsstämpel. Ännu starkare var denna effekt i den statligt organiserade och strikt reglerade radion, vars legitimerande effekt var både stor och omdebatterad. En hel del kritik riktades mot inslagen av jazz i radioutsändningarna, som ju nådde många överallt och samtidigt bar en aura av offentligt erkänd kvalitet, vilket stack dess fiender i ögonen.

Också i Erik Askulunds roman *Fanfar med fem trumpeter* (1934) betonas mediernas roll i det moderna livet: ”En ny tid bröt in med schlagers, ljudfilm och radio”. Kampen mellan nytt och gammalt tog sig uttryck i en konkurrens mellan medieringsformer, när en positivhalare spelade upp ”en föråldrad vals” och genast fick hård konkurrens: ”Från tredje våningen i det nya huset svarar en grammofon, och sedan tar radion vid: en knatterkaskad av toner, som tävlar med låten från positivet – medan svälorna flyr mot horisontens skorstenslinje, båtarna tutar vid Riddarholmen, och staden sjunger dovt sin våldsamma sång under höjderna på Söder.” Och när sedan romanens unga jazzmusiker gav sig ut och övade med en liten innerstadsturné på ”de nya husens gårdar” jämfördes de genast med mediemusiken: ”Det blev ett slags konkurrens med radiohögtalarna och grammofonerna”. Musikaffären skildrades som det unga livets centrala näringskälla: därutånför ”står ungdomen i förväntan, medan tonerna dunkar mot lyssnarna och den rasande nålen väser en jazz”.¹⁷ I den på samma roman baserade filmen *Söderpojkar* (1941) fick sången ”Sista skriket” utropa: ”Sista skriket här på fiket / Sista skriket är swing!”

Även för Eriks var radion central – även som kanal ut i offentligheten. Där fick han både föreläsa om jazz och läsa ur sin egen prosa: ”brytning-

en låg i mitten på fyrtioalet, genom att dom plötsligt märkte att det var ett helt gäng författare som tog jazzen på allvar". Vid fyrtioalets början sändes en hel del dansmusik på radion: en timmes *Musik under arbetet* på förmiddagen, ett jazzbetonat ungdomsinriktat program efter skolans slut, ytterligare dansmusik sent på kvällen. Thore Ehrling ledde då Radiotjänsts dansorkester. *Vårat gäng* var först ett ungdomsprogram i radio av Perne och Paddock 1940, musiken gavs också ut på skiva 1940 och en film kom 1942. Där var Alice Babs den stora tonårsstjärnan. Den likaså unge Povel Ramel, som hon kom att samarbeta en hel del med under några år, hade hon för övrigt första gången träffat i Dagmar Sandströms nyöppnade grammofonstudio Din egen röst på Regeringsgatan 30, där hon 1938 sjöng in flera skivor. Povel Ramel underströk hur svårt det är i dagens mediegenomsyrade värld "att föreställa sig vilken sensation det var ända in på 50-talet, detta att få höra sin egen röst!"¹⁸ Så kunde medier i bästa fall erbjuda redskap för en mer demokratisk offentlighet där fler än bara de rika och mäktiga tilläts uttrycka sig. Namnet "Din egen röst" stod i en talande kontrast till det kända skivmärket Husbondens Röst (HMV), med den arketypiska ikonen med hunden som lyssnade på husses röst ur en trattgrammofon. Hos Sandström gavs sångarna/lyssnarna själva tillgång till ljudproduktionsmedlen. Det var också Sandström som gav Alice artistnamnet "Babs". Alice Babs lyssnade mycket på skivor och hjälpte till i en skivaffär men hade inte råd att köpa en resegrammofon förrän 1940. Tidningen *Vecko-Revyn* anordnade 1940 Alice Babs-tävlingar i hela landet, och hon gjorde tidningsreklam för Läkerol och Nyströms lilla piano. Hon berättade i sina memoarer att hon även opererade om sin näsa 1941 för att den ansågs "svårfotograferad".¹⁹ På massor av olika sätt var medierna helt centrala för människors jazzliv, på ont men sannerligen också på gott.

Eriks upprätthöll också tät kontakt med jazzlystna generationskamrater via brevväxling, bland annat med Stig Carlson, som skickade Eriks den Bessie Smith-platta som blev motivet för dennes dikt till bluesångerskan. Carlson som kände sig utanför där han bodde i Falköping skrev ett par brev i veckan till Eriks, och de kunde vara på femton maskinskrivna sidor, fyllda med frågor om vad som hände i Stockholms kulturmiljö. Så kunde tolkningsgemenskaper och fankulturer skapas med mediers hjälp.

Mediespeglingar

Tidens sångtexter innehöll rikliga hänvisningar till medier av alla slag. *Litterära* referenser förekom förstås. Selma Lagerlöfs berättelse om Nils Holgerssons resa dök naturligt upp i ”Gå opp och pröva dina vingar” (1944): ”Vi ha väl alla, när vi voro små, läst om Nils Holgerssons resa. / Att saga blir sanning kan du pröva på, när du här i dag svävar kring i det blå.” Mycket mer finns inte i mitt urval. Böckernas och musikens värld ligger kanske fjärran från varandra?

Även *brev* och andra posttjänster förekommer mera sällan. Något vanligare är då referenserna till *telefoni*. Telegrafen kom till Sverige 1853 och telefonen 1880, men först på 1920-talet efter första världskrigets kollaps byggdes näten ut så att det gick att ringa till alltfler andra länder, och 1935 var i princip hela den ”civiliserade” världen nåbar från en telefon nästan var som helst i Sverige. Telefonin omvärldes till en början av kommunikationsutopisk retorik, med vissa inslag av ironiska slängar. ”Äntligen kan man bli störd av telefoner ända från sta'n New York” konstaterade Karl Gerhard i ”Hurra va' ja' ä' bra” (1928). ”Säg, lilla Emma, när är du hemma?” klagade jaget på telefon i sången med den titeln från samma år. I ”Telegramvalsen”, likaså från samma år, reste jaget ”så ofta från land till land” men skrev aldrig brev utan fann telegrafens säkrare som kommunikationsmedel. I ”Köp hjärtan” (1931) hade ”mitt hjärtas telefon inget nummer” utan ett namnanrop, nämligen ”Jag älskar dig!” Även den småtökiga ”Om man kunde kyssas per telefon” (1932) erotiserade av omgivningen okontrollerade kroppskontakten mellan munnar och öron, och i ”En liten fnurra på trå'n” (1933) skapade tekniken både en välkommen kanal för de tu och ovälkomna störningar och avbrott i deras kommunikation. ”När du har tid och vill dansa så ring”, rimmade Alice Babs i ”How do you do, Mr Swing” (1941). Telefonen hade vid det laget förlorat sin sensuella och fantasieggande magi och integrerats som ett rutinerat vardagsföremål bland andra – ett naturligt inventarium i varje hem, kontor, roman och film. Just skönlitterära romaner och dikter inkorporerade liksom de populära sångtexterna alla moderna medier i sin bildvärld. Artur Lundkvists ord om ”Svalor och telefontrådar / är en linjesyntes / i landskapet” (”Landskap med telefontrådar”, i *Vit man*, 1932) och Josef Kjellgrens rader om ”Fåglarnas svarta nottecken mellan telefontrådarna / som löper sin

långa civilisationstjänst / över oktobers höstgula slätter” ("Bruten isole-ring", i *Occident*, 1933) är två talande exempel.

Så sent som 1948 kunde Evert Taube i "Telegrafisten Anton Hanssons vals" blåsa liv i telegrafens metaforik inom sjömansvisans kontext. "Jag räknar ej orden så noga i kväll, / elektriciteten den gör mig så säll" sjunger telegrafisten som odlar sin kärlek på distans: "Nu kommer min gumma, Charlotta, du vet, / men *din är jag ändå per elektricitet!*" Vid det laget hade detta förmodligen hunnit få ett lite nostalgiskt och lustigt drag över sig, ungefär som när Hasse & Tage långt senare putsade upp den gamla elektricitetsvisan. Modernitetens symboler hade blivit historia och ackumulerat en egen tradition, som kunde dammas av och förgylla berättelser med ett slags paradoxalt ålderdomligt nyhetsbehag.

Fotograferande nämns i "Min soldat" (1940), där fästmän som kom-pensation för den verkliga mannens frånvaro får granska hans fotografi. Så kunde medierna substituera direkt kommunikation och fylla frånva-rons tomrum med bilder.

Betydligt vanligare är hänvisningar i sångtexter till de medier som di-rekt används för att förmedla musik. Detta faktum kan dels tyda på att dessa medier var nyare och hade mer fascinationskraft, dels bero på ten-densen till vad som kan kallas reflexivitet i sångtexter: att alltså musik-relaterade texter gärna på ett eller annat sätt nämner musiken själv. Såda-na inslag finner resonans i publikens lyssningssituation: om en sång om-nämner upplevelsen att lyssna till en sång så finns det ingen lyssnare som kan undgå att känna igen sig i detta.

Grammofoner och *skivor* nämndes antingen som källa till låtens egen musik eller som ett allmänt modernt konsumtionsobjekt. "Gå och lägg dej mamma!" (1927) betecknade sångaren själv som "den första radioschla-gern".²⁰ Där irriteras barnen av att mamman lyssnar på grammofon istäl-let för att sova ut så hon "i morgon orkar upp att koka the" och ge bar-nen mat innan de går till skolan. En hambo från 1928 hyllade "En liten flicka med resegrammofon" som med sin charm fick mannen att köpa en fast han redan hade en förut: "snart jag hade både friat och henne flera gånger kysst". I "Grammofondille" (1929) hade denna musikmaskin re-volutionerat lantlivet, och sången nämnde till och med Ernst Rolf själv med kommentaren "hurra va' ja' ä' bra!". Detta var ett slags intertextu-ellt svar till Karl Gerhard som året innan i kupletten med precis detta namn ironiserat över både sig själv, Ernst Rolf ("Ernst Rolf har blivit fet

och tappat röst och tänder – i honom finns det inte längre nå'n chokla”) och Emil Norlander – de tre klassiska svenska revykungarna. I ”Det går så länge som det går” (1929) förekom som redan nämnts en sådan reflexiv självironi mot schlagerens flyktighet. I ”Där ä' han igen” (1932) skämtade Sven-Olof Sandberg (med de berömda initialerna SOS) självbelåtet med sin egen ”smörsoppstenor”: ”Kära gamla lyssnarvänner, minns ni mig för länge sen när först jag sände ut min nödsignal?” Det lär finnas en privat Din egen röst-skiva där Lisbeth Bodin gjorde en snäll parodi på Alice Babs: ”Swing it, Alice, swing”.²¹ Povel Ramels schlagerparodier ska behandlas mer i ett senare kapitel, och självreferenserna kan också ha en oskyldigare och abstraktare prägel: ”Jag har en liten melodi som jag är så förtjust uti / och jag kan inte låta bli att sjunga den för dej. / Nå'n schlager inte alls den är, nej, den låter bara just så här. / Men man sjunger den när man är kär, och jag är kär i dej” (”Jag har en liten melodi”, 1939).

Skivor kunde stötta och rentav ersätta den egna sången: ”Om du inte själv kan sjunga me', så köp en grammofon och låt den sköta de” (”Upp till kamp mot depressionen”, 1932). ”På ett litet café” (1933) skildrar en intimt romantisk scen där musiken väl troligen kan antas framförd av ett litet kapell, men den kunde lika gärna ha spelats av en grammofon eller jukebox, vilket i själva verket hade ökat den intima avskildheten i mötet mellan de två: ”Ett litet hörn där vi två ha funnit ro, / en natts berusning, ett litet rendezvous. / Musiken spelar i smekande takt, kom låt oss pröva dess tjugande makt. [...] För mig blir stunden till evighet”. Populära sångtexter handlar oftast om heterosexuell kärlek och en stiliserad erotik, och musiknjutningen med sin förment berusande makt över sinnena och förmågan att kringvärva dem med en förförisk stämning som öppnar ett evigt nu för gränslös njutning inordnas lätt i denna genre.

Åtminstone under mellankrigstiden var populärmusikens kulturindustriella fält ännu dominerat av musikförlagen, vilket indirekt framgår av hur sånger och filmer skildrar musiklivets processer. I filmen *Flickorna från Gamla stan* (1934) försöker exempelvis en ung musiker sälja sin schlagermelodi till ett förlag, vilket slutligen lyckas i en scen som påminner om den berömda Tin Pan Alley, musikförlagens gata i New York där hoppfulla artister in spe brukade sjunga sina alster vid pianot (gatunamnet har också blivit en genrebeteckning på den tidens amerikanska schlagerformat). Därefter sprids den genast genom att gatumusikanter uppför den från tryckfärnska notblad i stadens kvarter.

Radio förekommer då och då i sångmaterialet, ibland i liknande reflexiv position men också som ett separat objekt. I ”Gå och lägg dej mamma!” (1927) lyssnas det på jazz i radiolurar. Nöjeslystna kvinns lyssnar på ”trallen ifrån kristallen” i ”På lediga stunder” (1929), och kvinnan själv ”vill ha ett hem i största hast, med egen radiomast, / och hiss och sopnedkast” i ”Det har alltid varit min dröm” (1934). Ett särskilt intressant exempel är reklamsången för Radiola med Alice Babs (1939): ”Jag har en liten Radiola som jag var aftonstund ställer in. / A world in swingtime just då är min. / Vad är väl farfars pianola emot vår tids fristående ljud?” I denna hyperkommersiella text hyllades radiomedierad jazzmusik som en globaliserande kraft som öppnar världen. Sångtextens jag flög på radiojazzens vingar ut från lilla Sverige och kors och tvärs mellan New York och London, Wien och Berlin, Paris och Tunis. Liknande erfarenheter nämndes även i skönlitterära skildringar, exempelvis av Erik Asklund i *Lilla land* (1933) – en titel som är talande för den nationella självuppfattningen – där man från ett litet svenskt torp kunde nå ut i vida världen, och där den mäktigt inforsande jazzen får det egna handklaveret att tystna:

Mörk väntar jorden, jordens mörker, rymdens tunga natt, Eva tändder lamporna och Fredrik tar fram dragspelet. Det susar i lamporna, det väser i klaveret, Nils har satt upp radioantennen och sedan kommer underhållningsprogrammet från Göteborg, Fredrik ställer undan dragspelet och Eva vaggar sakta med skuldrorna till jazzmusikens synkoper. Sedan blir det tyst – Nils tar in stationer: Milano, Stuttgart, London och Moskva. [...] Sedan kommer en jazzsymfoni från München – en fanfar med tio trumpeteter.²²

I filmen *Vårat gäng* (1942) spelade medier viktiga roller. Tidningsrubriker spred där nyheterna om gängets framfart och förde samtidigt filmberättandet framåt samt summerade händelserna för åskådaren. Via telefon överfördes viktiga meddelanden, till exempel om det snabbt växande resultatet av den pengainsamling som gänget kuppattat utlyste när de fick sjunga direktutsända i radio. Denna framgångsrika insamling påvisade radiomediets makt att binda samman människor ute i landet, och filmen klippte mellan engagerade lyssnare runtom i stugorna för att understryka denna kommunikativa funktion. Sångtextens dialog mellan Alice Babs och det övriga gänget uttryckte stora förhoppningar om mediets effektivitet:

”Lite framgång önskar ni, vill ni populära bli? / – Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja tack! / – Visst vill ni väl ha gehör, ifrån Boden till Skanör? / – Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja tack! / – Då vet jag ett litet sätt att ordna’t må ni tro: / att sjunga, spela, vara glad uti radio! / Lyssnare i öst och väst och mitt i Stockholm – du blir gäst. / Vi blott för dig då gör en fest. / – Stigbergsgatan åtta, fyra trappor över går’n!”

Filmens stjärnor och regissörer nämndes inte sällan, och ibland anspeklades det på själva biobesökandet som sådant. Filmens värld gavs oftast en utpräglad modern laddning, såväl negativt i form av överdriven idoldyrkan och ytlighet som positivt i termer av skönhet, njutning och romantik. ”Små smulor är också bröd” (1928) ironiserade över tidens svenska filmkonst och kallade de skådespelare som anlätades av tidens regissörer för ”små elever som aldrig ha lärt nånting”.²³ I ett senare kapitel ska denna typ av masskulturkritik granskas närmare.

Nyheterens behag

Utöver på den nya musiken och de nya medierna fanns en rad andra anspelningar på det moderna livet i den tidens sångtexter. Inte minst fascinerade de tekniska nymodigheterna och vid sidan av medieteknologierna särskilt då de nya och mer påtagliga medlen för transport och kommunikation. En sammanhållen serie sådana melodier var ”U-båtsvalsen” (1926), ”Flygarvalsen” (1927), ”Zeppelinvalsen” (1929) och ”Ballongvalsen” (1930). Inspiration kom från tidens aktuella händelser: Charles Lindbergh korsade Atlanten 1927 och luftskeppet Graf Zeppelin, uppkallat efter luftskeppskonstruktören Ferdinand von Zeppelin, flög 1929 jorden runt. ”Flygarvalsen” (1927) utmålar aeroplanets äventyrare i ett ambivalent ljus. ”Fram genom luften går flygarens färd över en okänd värld” börjar första versen modigt, men i refrängen bär det genast redan tryggt ”hemåt på stolta vingar”, ”från främmande kust” till den svenska ”lilla hjärtevän” som troget väntar vid hangaren i hans eget land och hälsas med ett käckt: ”Svenska tös, hallå!” Valdemar Dalquists förtext lyder träffande: ”Ett kväde i valstakt besjungande en flygares hjältemod samt även berörande hans kärlek till den svenska flicka, som trofast väntar honom vid hangaren.” Förtexten till ”Zeppelinvalsen” målar upp samma typiska polaritet mellan mannens kamp med sin maskin mot naturens våldsamma element och en kvinnlig sfär av hem, hus och kärlekslycka:

”Detta är valsen till hugfästandet av zeppelinarens stolta färd runt jorden samt dess kamp mot elementens och onda makters spel, desslikes och i all synnerhet besjungande den trofasta flickan, som väntar bak blommig rullgardin.” Samma figur inleder ”U-båtsvalsen”: ”En vals om flottisten Enok Johansson på undervattensbåten Hajen, beskrivande hans strid med Ägirs döttrar, Ran och även något bläckfiskar samt målande hans kärlek och längtan.”

Flyget var särskilt populärt, och dök upp i flera sånger. Den från engelskan översatta ”En cowboy rider i det blå” (1943) flyttade västerntemat upp i luften med rader som ”hans häst den bärs av silvervingar grå”. I den likaledes översatta ”Det ligger i luften” (1939) framträder åter övertydligt den strikta könsplariteten i klara maktermer, även om kvinnan här tas med på den flygtur som blir en ”wedding-trip”: ”Min flygmaskin är fin i dag, ska du och jag gå upp ett tag? Snart så är vi äkta makar, och alla spakar dem sköter jag”. I en rad filmer skildras unga människors flygintresse, exempelvis *Örnungar* (1944) och dess hurtfriska slagdänga ”Gå upp och pröva dina vingar”.

Men det något mer jordnära och vardagliga *bilresandet* hade också länge moderna förtecken. ”Med Amor vid ratten” (1930) och ”Livet utan kärlek är som en bil utan bensin” (1931) hette till exempel två sånger ur Södra Teaterns nyårsrevyer. Den sistnämnda är särskilt lustig: ”Livet utan kärlek är som en bil utan bensin. / Kyssen är ett tändstift, gnistan som tändar svärmerin. / Hjärtat är en motor, som går lagom fort. / Om det börjar krångla som förgjort har man inte smort det som man bort. / Farten den kan tjusa. Flirten har också sitt behag. / Båda kunna rusa, men se då bromsar man ett slag: / Livet utan kärlek är liksom en bil utan motor, kaross och luftventil.” Sådana ”novelty songs” var oftast fulla av framstegstro: ”Igenom vindrutan framtiden ler – / vad kan man önska sej mer”. Men som så ofta görs strax det moderna hemtamt genom att kopplas till natur och uråldrig tradition snarare än att framhävas som just nytt. I början framstod bilen som vägat up-to-date och förknippad med lyx och vuxen frihet. ”Ty har man upptäckt hemligheten med sex appeal / är vägen gen till mannens hjärta och bil” sjöng exempelvis en erfaren kvinna i filmen *En stilla flirt* (1934). Men bilen och även flygmaskinen assimilerades så småningom i vardagen. Det skedde genom att alltfler fick tillfälle att använda sådana nya transportfordon i vardagliga situationer, samtidigt som dessa maskiner metaforiskt bands till kärlekens förment eviga värden och

därigenom kulturellt knöts in i de hemvanda livsmönstrens symbolvärld. Men i början pockade de på bearbetning i estetisk form, inte sällan i kombination med andra nymodigheter, som när en roman av Asklund kunde ställa samman bilen med filmen i formuleringen ”den evigt framrullande filmen på vindrutans bildfält”.²⁴

Förutom de tekniska moderniteterna kommenterades även sociala och estetiska modeföreteelser. Cykelsemestrandet besjungs i ”Campingvalsen” (1931) med sina musikaliska och textliga referenser till ”Internationalen”: ”Upp till cam-, upp till cam-, upp till camping”. *Konsumtion* av njutningsorienterade varor och tjänster dyker upp som tecken på en modern urban livsstil. Metaforiska anspelningar på den nya konsumtionseran förekom i ”Köp hjärtan” (1931). Förutom musikkonsumtion äter man gott (kyckling, supé, pepparkaka) och dricker friskt (Veuve Cliquot, vin, mocka) i kärlekssprudlande fester, och Mjölkccentralens kaffegrädde kan även köpas på landet ”nere i bo’n” – i sånger som ”Faktiskt-Absolut-Nästan-Närpå” (1929), ”Det kan inte gå i längden” (1930), ”Spar sockret i mockan” (1930), ”Är du ensam i morgon kväll?” (1930) samt ”Kaffe utan grädde” (1938). Povel Ramel har ”handskarna från MEA, strumporna från PUB” (”One hundred per cent”, 1944), den unge mannen köper en resegrammofon (”En liten flicka med resegrammofon”, 1928) eller en stor bukett rosor åt sin flicka (”Två små röda rosor”, 1923). Under kriget ransoneras däremot kaffe, bensin, choklad, tvål och såpa (”Det går över”, 1940).

Också de tydligt modernitetsbejakande sångtexterna blandade ofta traditionellt och modernt, såsom i den nyssnämnda ”Flygarvalsen”. ”Det är min musik” (1933) presenterades och lät en aning som en blues, men när dess text staplade musikmetaforer så rörde de sig enbart i den klassiska musikens sfär med ord som ”pianissimo/fortissimo”, ”sordin/harmonin”, ”tangerar/dirigerar”, ”repertoire” ”kärleksvisa” och ”lyrik”. Ett annat blandexempel är den gamla trygga ramsan ”kaffe utan grädde är som kärlek utan kyssar” som sattes samman med rationellt argumenterande reklam för ”Mjölkccentralens steriliserade grädde” i reklamsången ”Kaffe utan grädde” (1938). Denna noga renade produkt har liksom upphävt tidens upplösande flöde och strålar bekymmersfri i sin evigt funktionella perfektion: ”Den står aldrig och ser sur ut”. Naturanknuten lycka associerades till modern teknologi – de två bands samman av en självklar renhet och blev i funktionalistisk anda snarare tidlösa än snabbt föränderliga. Så

kunde det moderna besvärjas och tämjas genom att integreras med det evigt och oföränderligt klassiska. Det var som funktionsarkitekturens rationella hus utställda i frisk natur, som en sinnebild för sund framtidskänsla, där unkna historiska ornament skalades bort till förmån för en fräsch förning av ren teknologi och ursprunglig naturlighet.

Det lätta och bekymmersfria var ett stående tema i många av tidens sångtexter, särskilt de som handlade om sång och dans. Där rådde fart och fläkt, ett slags modernt rus och en nu-inriktning som ville glömma alla vardagsbekymmer. Glädje var ett nyckelord, och den som inte hade den fick låtsas. Sorgen skulle täckas över – inte bara av artighet mot andra utan också för att en glättig fasad kan förmå att stämma det egna sinnet ljusare, så att det yttre som genom ett slags beteendeterapi omformar det inre. Detta kunde ta formen av en betoning av stil, yta och utåtriktad självpresentation, eller också framhövdes den lilla människans förnöjsamhet med folkhemmets vardagsliv utan större livsanspråk. Man kan lätt citera en lång rad exempel. ”Jag låtsas glad ändå fast jag ej känner så, / jag ger blott molnen ett stänk av solsken. / Min tår får ingen se, jag låtsas bara le / och ger blott molnen ett stänk av solsken. [...] Om all vår värld är grå så blir den skön ändå / om du ger molnen ett stänk av solsken”, rimmade sålunda ”Ett stänk av solsken” (1930). ”Kärleken flytt och hjärtat gråter, / se här då, köp dig ett nytt och skratta åter”, tröstade ”Köp hjärtan” (1931). ”Är himlen grå, var glad ändå [...] Det ordnar sej alltid om man tar't som det kommer, / man ska aldrig sörja”, fastslog ”Det ordnar sig alltid” (1932). ”Mänskan är för klagan böjd, aldrig blir man riktigt nöjd, / jämt om makten tävlar vi, / om man skulle pruta av något uppå sina krav / blev det nära harmoni”, ansåg ”Någonting att äta, någonting att dricka” (1932). ”Upp till kamp mot alla kvalen, / det kostar ingenting att vara optimist!”, sjöng Ernst Rolf i ”Upp till kamp mot depressionen” (1932). ”Glöm bort ruff och bagateller [...] Skalla på från morr'n till kvällen”, lät det i ”Swing – swing, mamma, pappa” (1938). ”Dansa hela natten lång ett och samma glada språng”, löd texten i ”Lambeth Walk” (1938). ”Roa dej bland sommargäster, allt för dej det ordnas sen”, försäkrade ”Slå dej lös och ta semester” (1939). ”Var han kommer, var han går, / alltid lika glad”, sades det om huvudpersonen i ”How do you do, Mr Swing” (1941). Botemedlet mot alla sorger var förstås ofta dans och musik, särskilt då swingjazz: ”Jag känner att jag blir bättre dag för dag / tack vare rytmens glädje, så det är givet: / Musik ska det va' för det gör människan gla”

(”Ho-dadia-da”, 1941). Och ”mot dysterhet finns blott ett medikament”, nämligen amerikansk swing (”One hundred per cent”, 1944). Ramel erbjöd i ”Tack, tack, tack” (1945) en lustig satir över denna maniska glädjehjakt, där jaget bad om ursäkt för att vara ”så rysligt glad” att han måste tralla, vissla, spexa, joddla och skoja: ”tack, tack, tack, nu känns det riktigt bra, / bättre kan jag knappast må”.

Olika former av extatisk och/eller lekfullt ansvarslös utlevelse växlade inte sällan med ett förnuftigt och målmedvetet identitetsbygge genom antingen moderiktigt stilskapande eller traditionellt familjebildande. Kast och spänningar mellan utlevelse och kontroll eller glädje och allvar tycktes känneteckna det moderna stadslivet. Även den absoluta modernitetens paradoxalt tidlösa evighetskänsla återfanns på många andra håll än i den ovan citerade gräddreklamvisan. Evighet och nuorientering möttes ofta, vilket samtidigt höll nuets dominans i schack. ”För mig blir stunden till evighet”, lät det i ”På ett litet café” (1933); ”gammal kärlek är jämt ny”, upplyste ”Varje kvinnohjärta har sin melodi” (1935). Nutiden framstod som i färd med att utvidgas och intensifieras, men genom att den återknöts till stabila klassiska värden (natur, historisk tradition eller tidlös evighet) begränsades dess överväldigande och upplösande kraft. Nuets opålitlighet liksom bemästrades genom att antingen balanseras mot eviga värden eller själv omvandlas till något tidlöst snarare än något extremt tidligt.

Därvid utnyttjas tidsspecifika sätt att hantera dåtid och framtid. Bägge framträdde oftast som betydligt fastare, säkrare och entydigare än i många senare populära texter. ”Allt vi ger ut får vi åter helt visst, / när det blir slut uppå kriget till sist. [...] Tiden som var blev det överskott på. / Ån finns det kvar lite slantar från då” (”Obligationsmarschen”, 1940). ”Skymning faller åter, nu få tankarna gå / till den stund då allra först vi möttes vi två. / Plötsligt stannade timmarnas brusande ström i en dröm. [...] Hela världen var så fylld av längtan. / Säg älskade, minns du? Jag minns så väl” (”Minns du?”, 1930). Här stoppades tidsflödet i det förtätade ögonblicket, som ett evigt minne av kärleksrelationens första fas – ett liksom tidlöst, stabilt och absolut ursprung till det föränderliga nuet. Så kunde ännu det förflutna framstå som en entydig bakgrund, ungefär som det moderna antogs bygga på en oföränderlig förmodern grund.

Framtiden utmålades länge med tillförsikt som linjär och förutsägbar i de populära texterna. ”Mot härliga tider ska vi gå vad det lider” (”Det ordnar sig alltid”, 1932). ”Låt nån annan sköta kontoret. Slit dej från din

skrivmaskin, / slå dej lös och ta semester [...] Allt för dej det ordnas sen” (“Slå dej lös och ta semester”, 1939). ”Framåt vår tanke måste vandra, / framåt emot den ljusna tid, / där vi ser ett land som ler och åter grönskan- de står. [...] Under kärlekens sång är vi evigt unga, / när det blir vår en gång” (“Det kommer en vår”, 1940). Visst kunde framtiden tyckas oviss, men det var något som till synes med viss tillförsikt accepterades i en upp- given gest mot det mer påtagliga och fullt tillräckliga nuet. ”Varför försä- ka en enda liten stilla flirt? / Stunden kommer kanske aldrig tillbaka” (“En stilla flirt”, 1932). ”Får jag bli din tangokavaljer blott för några timmar, / och få en kyss och kanske fler, och vad sen än sker, aldrig mötas mer?” (“Får jag bli din tangokavaljer”, 1932).

Moderniseringens framåtrörelse var tydlig kring 1930 men gick sedan liksom i ide under några år när den gränslösa öppningen av världen hej- dades. ”Höstsol” (1937) uttryckte redan ganska tidigt en hårdnande tids- anda, som framtvängde en konservativt slutande rörelse mot det lilla, in- tima och hemtama: ”Gulnad står skogen och sommarn har flytt, / blom- morna lagt sig till ro. / Men i mitt hjärta det knoppas på nytt, / ty kärle- ken där tagit bo. / Vad gör det, säg, att höstlöven falla, / när i hjärtat är solsken och vår?”²⁵ Under kriget uttrycktes ofta en stark längtan ut, en längtan efter fredens rörelsefrihet. Den sorgset krigsmärkta ”Det kommer en vår” (1940) inleds med en besvärjelse: ”Framåt vår tanke måste vand- ra” – här får framåtblickandet ett drag av uthärdande väntan på ljusare ti- der snarare än någon ivrigt målmedveten uppåtrörelse i nuet. Jaget drömmer om en ny vår som en gång ska återkomma, där ”vårt gäng går framåt under sång” i en framtid där ”vi går som förr till stugans dörr som vidöppen står, / oss doften inifrån når av kaffet som vi får”. Längtan efter en åter öppnad värld där man än en gång ska kunna känna doft av det efterlängttade kaffet framstår som riktad minst lika mycket bakåt som framåt. I *Söderpojkar* (1941) antydde ett liknande framtidshopp på and- ra sidan beredskapens mulna nu: ”Morgondagens melodi skall vara glad och fri och klinga ut i dur / när mot ljusa tider vi gå hand i hand [...] när allt det gråa är förbi [...] och den ska brusa fri som hoppets symfoni. / Vi möts en gång i morgondagens melodi!”.

Mitt under kriget odlades å andra sidan också en lika blåögd fram- stegsoptimism som tidigare, särskilt kring de för krigslyckan avgörande tekniska landvinningarna. Filmen *Örnungar* (1944) och dess centrala sång ”Gå opp och pröva dina vingar” kan uppfattas som en ljus modernistisk

utopi, där fåglarnas svävande ”i det blå” bär på utopiska löften som ”snart är hela jorden din”, ”saga blir sanning” och ”framåt och uppåt det är vår paroll”. Här anas vissa reminiscenser från artonhundratalets folk-rörelseideal, särskilt då arbetarrörelsens – så även i Lasse Dahlquists musik som i vissa vändningar starkt påminner om ”Internationalen”. Uttrycket ”Se på fåglarna som sväva i det blå – det är deras kurs vi gå” kan om man så vill läsas på två kompletterande sätt: människan både lär av naturen (genom att så att säga gå på fågelkurs, som i en ABF-studiecirkel!) och följer dess naturliga riktning enligt en modernistisk utopism som sömlöst harmoniserar tekniken med ”Guds fria natur”. Där primitivisterna tidigare gjorde förbindelsen mellan maskinstäder och urdjungler till en extremt laddad polär enhet är natur/kultur-klyftan här mycket mer avspänt utsuddad, parallellt till hur Eriks och andra fyrtiotalister domesticerade jazzen. Fiktion och verklighet samspelade härvidlag: det vimlade av böcker och filmer om flygäventyr, samtidigt som ungdomar i olika klubbar kunde syssla med både modellflyg och riktig flygning. *Örningars* hjältingna Alice Babs hörde för övrigt till dem som själva lärde sig segelflyga mitt under kriget, hösten 1942.²⁶

Flera populära sångtexter förespråkar en jordnära och förnöjd glädje i det lilla, nära och anspråkslösa, i polemik mot uppblåsta prestationskrav: ”Varför ska man gräva efter guld / och sträva efter att nå lyckan där den ändå aldrig är? / Andra må söka efter ting som förgå, / jag för min del är nöjd om bara jag får – / någonting att äta och någonting att dricka / och någonting att älska och att hålla kär” (”Någonting att äta, någonting att dricka”, 1932). Denna sång var även ett tidigt exempel på en närmast modernistisk sångstil, som förutom den intima, nästan viskande crooner-rösten som den då nya mikrofontekniken möjliggjort även innehöll växlingar mellan tal och sång samt nonsens-aktiga ljudlekar som fyllde ut där orden inte räckte till: ”Jag säger: Någonting att bodobadadidimpaba, och någonting dodopadapidepidi, / och någonting att älska och hålla kär, det [kyss] pidipidipadapidipada / Varför ska man padapedepadam, efter guld och pidipidimpada, / efter att nå lyckan där den ändå aldrig är”. Sådant blev vanligare under fyrtiotalet, bland annat i joddlingen hos Alice Babs, crazykomiken hos Povel Ramel och i ”scatsång”-inflenser från amerikansk bebop mot periodens slut.

En influens i denna populärmodernistiska sångstil var Cab Calloway (1907–94), den afroamerikanske underhållaren och swingbandledaren

som på Cotton Club i New York och på turnéer i Europa blivit känd som "the hi-de-ho man", eftersom han i sånger som "Minnie the Moocher" (1930) och "The Hi-De-Ho Miracle Man" (1936) flitigt använt humoristisk scatsång. När Arthur Österwall i "Ho-dadia-da" (1941) svarar körens "Säg det med swingsång" med ett sorglöst "ådadabadebej" var det nog en referens till Calloways välkända slagnummer "Minnie the Moocher" med dess call-and-response-refräng "Hi-de-hi-de-hi-de-hi! / Ho-de-ho-de-ho-de-ho! / He-de-he-de-de-de-he! / Ho-de-ho-de-ho!" Lustigt nog innehöll denna en referens som kan ha spätt på Calloways svenska popularitet: "She had a dream about the king of Sweden, / He gave her things that she was needin', / He gave her a home built of gold and steel, / A diamond car with a platinum wheel". Svensk och amerikansk populärkultur berörde varandras drömmar.

I filmen *En trallande jänsta* (1942) kombinerades teman från "Säg det i toner" (1929) och "Någonting att äta, någonting att dricka" (1932) i sånger som "Hey, diddle, diddle": "Hey, diddle diddle, sa-su-sa / utan text går det lika bra / Varför lära oss vad vi redan kan? / Jag älskar, du älskar, vi älskar varann / Hey, diddle diddle, didadi / allting finns i min melodi / orden säger ju ingenting ändå / jag älskar, du älskar, det vet väl vi två". Och i "Swing fula fluga swing" (1942) vändes det lika lustigt på orden: "Swing fula fluga swing / och den fula flugan svang – pang / Herrn är inte herrn som är herrn som är herrn / som ej tar sig en sväng / Swing söta fruga swing / och den söta frugan svung – tung". Nonsensbetonade utfyllnader förekommer även i andra jazzlåtar, till exempel instrumenthärmande ljud i texter om dans och musik. Exempelvis excellerade både Lisbeth Bodin och Alice Babs på "nästrumpet" i sånger kring 1940, och det förekom textrader som: "Ni har sett eller hur uti vimlet en figur / dadadada dadadadadada / da dadada dadadadada dada / han har lätt för att le, klarinetten har han med" ("How do you do, Mr Swing", 1941) och "When the band starts playing – to to ta tidele tao dao / I want to take you in my arms" ("Hot love", 1943). Ledigare talspråk, slangord och för sin tid moderna låneord började allt oftare dyka upp i de sånger som strävade efter en ungdomlig prägel, vid sidan av mer skriftspråkligt uppstyltade verser. Alice Babs och andra i Vårat Gäng använde uttryck som "grabb", "tjej", "tjata", "kul", "alla tajders" och "sex appeal". Sådana språkliga vändningar pekade fram mot senare decenniernas mer vardagsnära uttryckssätt.

I *Swing it, magistern!* (1940) ställdes modern, öppen och liberal pedagogik mot traditionell, konservativ och auktoritär, och ungdomen och dess populärkultur tillskrevs en viktig roll i att upplysa och förnya de vuxna och samhällets etablerade institutioner. Sådana programmatiska moderniseringsappeller knöt ofta det nya till det unga, och ska därför diskuteras mer nedan. Efter krigsslutet kunde moderniseringens framåtrörelse ta ny fart inte bara i idévärlden utan även i det verkliga livet, vilket under femtio- och sextiotalen ledde till nya kulturella skiften.

Modernistisk kluvenhet

Inom modernistisk konst, litteratur och musik var hållningen gentemot den moderna tiden kluven och problematiserande. Dessa estetiska avantgarden utnyttjade och byggde på moderna fenomen, drev dem tillspetsat framåt men framhävde också deras inre motsättningar och avigsidor. De delar fler drag med de ovan skildrade populära uttrycken än vad man kanske först kan tro. Samtidigt var det vissa av dessa drag som betonades mera eller gavs en särskild vinkling. Sorglösheten blev till extatisk livsbejakelse, klagomålen över nymodigheterna till bekymrad civilisationskritik, nostalgin till primitivism.

En författare som Sten Selander utvecklade i bland annat diktsamlingen *Staden och andra dikter* (1926) en framstegsbejakande syn på civilisationsprocessen, där fattigdomen skulle avskaffas och en modern estetik skapas för att skildra det moderna livet. Selander fick uppdraget att skriva "En kantat vid Stockholmsutställningens öppnande" sommaren 1930, vilken tonsattes av Otto Olsson och framfördes av manskören De svenske. Kantatens text publicerades i alla större dagstidningar i maj 1930:²⁷

Kom in i vår stad! Här hör nutiden hemma
bland vindar och sol vid en skärgårdsvik,
här enar sig storstadens rolösa stämma
med Djurgårdsekarnas Bellmansmusik.

Så kan det förgångnas flöjtspel försonas
med motordån och maskinernas gny.
Och dog där skönhet, som ej kunde skonas,
få våra fabriker skapa en ny.

Det nya

Allt kan ju besjålas. Och allting speglar
den eviga skönhetsans drag,
om bara dess innersta väsen beseglar
förbundet med nutid och morgondag.

Liksom i tidens populära sångtexter frambesvärjs här en förening av historia och framtid. Spänningen mellan tradition och modernitet pockade på en lösning, som en rad bearbetningsförsök prövade att finna genom att finna formler för hur de skulle kunna sättas samman. Om Selanders dikt andas en utjämnande förtröstan, slets andra röster mellan osentimental kyla och romantisk hetta. Det gällde exempelvis Henry Parland som 1928 hävdade att synkopen symboliserade "hela det moderna livet" genom att accentueringen av obetonade taktslag uttryckte nutidens "splittring" och "detaljtillbedjan" där sammanhang och värden brutit samman: "Jazzen är en djävul. Den *har* gjort oss besatta. Den har ingen sentimentalitet, inget medlidande."²⁸ Parland gick liksom kritiken till mötes och tillstod jazzens diaboliska karaktär, besattheten och magin – men utan att fördöma dem. Den djävulska antisentimentalitetens distanserande kraft gjorde den samtidigt också konstnärlig. Dubbelheten av musik och dans innebar en sammankoppling av själ och kropp, intellekt och känsla, högt och lågt, kultur och natur. Symptomatiskt ställdes dans och aktivitet i lyssnandet i motsättning till konstnärlig ambition. Tolkningen av synkopen som symbol för det moderna livet genom uppvärderingen av den obetydliga detaljen kan associeras till litterära modernister som Joyce och Proust, där till synes meningslösa vardagliga mikrofenomen förstörades och fingraskades, i avsaknad av en upphöjd och upphöjande meningsalstrande princip – efter "Guds död". Moderniteten innebar från början fragmentering och obestämthet, inte alls bara målinriktad rationalitet och kontroll.

Modernisterna borrade i det moderna och delade dess ambivalenser. De kände sig inte hemma i den nya tiden men försökte enträget finna ett bo där, ett hem som kunde stilla den inre och yttre oron. Den svarta amerikanska kulturen tycktes för somliga erbjuda en utväg genom sin dubbelkaraktär som både super- och förmodern, en närmast utopisk produkt av föreningen mellan uråldriga afrikanska rötter och USA:s pionjäranda.

Radikal vitalism

Flera av författarna i gruppen Fem unga knöt åren kring 1930 bejakande an till modernitetens sociala utveckling, med världshandel och kommunikationsteknologi som drivkrafter. De bröt nya vägar i sin litterära produktion men höll samtidigt fast vid ett romantiskt sökande efter autentiska, utomhistoriska rötter, något genuint och ursprungligt mänskligt bortom tidens skiften och civilisationens konstruktioner. Spänningen mellan natur och kultur hölls levande genom en intensiv kontrastering, vilket ledde till inre motsägelser mellan den omedelbara driftsutlevelsen och en estetiskt genomarbetad sublimering. Jazzen blev inte minst hos Artur Lundkvist (1906–91) emblematiske för detta primitivistiska projekt. Därvidlag ingick han i en transnationell strömning inom tidens litterära och musikaliska avantgarden, för vilka de svarta genom en sorts herre/slav-dialektik tycktes kunna frälsa den vite mannen från hans vantrivsel i kulturen och återförankra honom i det pulserande blodets livskrafter.²⁹

Lundkvist inkorporerade tidigt jazzmotiv i sina dikter. Redan i samlingen *fem unga* (1929) vidareförde han den redan välbekanta drömbilden av jazzrytmen som djävulsk befriare av den plågade nutidsmänniskan.

Jazz:

en rytm som fäster sig i lemmar, muskler, blod och sinnen och icke kan förjagas: en last som ständigt måste tillfredsställas: något att uppgå i, hänge sig åt, upplösas i:

kropparna suges intill varann, slingras om varann, fångna i samma rytm: människorna befrias från sig själva, från sina jag, sina värdigheter, ämbeten, yrken, löften, förpliktelser, från sitt förflutna och sin framtid,

blir rytm,

blir jazz,

blir kroppar, lemmar, muskler –

Jazzen är ett stycke vansinne och ett våldtäktsförsök.

Jazzen är glädjens konkurs.

Lundkvist intresserade sig för moderna svarta författare som Langston Hughes och företog flera resor för att studera främmande kulturer. I boken *Atlantvind* (1932) utgav han några egna essäer om amerikansk och

svensk modern litteratur och film. Han hade också planer på en jazzroman, inspirerad av Carl Sandburg, som han introducerat på svenska och om vilken han bland annat skrivit: ”Han har själv brukat recitera sina dikter till gitarrackompanjemang och bakom dem kan man ibland tycka sig höra gitarrmusiken med dess irrationella, på en gång primitiva och moderna rytmer”.³⁰

En fyra år yngre författarkollega var Gunnar Erikson (1910–52). Tillsammans lyssnade de bägge vännerna lystet på den nya musiken från skivor som Erikson tagit med sig hem från USA. 1935 publicerade de bägge tillsammans artikeln ”Hot-Jazz” i tidskriften *Karavan*, en modernistisk kulturtidskrift som utgavs av Lundkvist själv på Bonniers 1934–35. Den är ett sent exempel på den frejdiga modernistiska primitivism som annars börjat överges efter de ekonomiska och politiska världskriser som skakat den intellektuella världen och som också givit denna jazzsä en mörkare, inte fullt så troskyldigt framstegsoptimisk ton som vissa av de unga modernisternas verk bara några år tidigare. Sådär mindes han ett halvsekel senare hur essän växt fram:

Jag såg det rent individuellt, och upptäckte jazzen mer eller mindre på egen hand, tillsammans med särskilt Gunnar Erikson, som då kom tillbaka från Amerika på slutet av tjugotalet, och hade med sig de tidiga jazzskivorna. [...] Vi hade ingen förebild – jag tror inte heller någon utländsk – utan det var våra egna studier. Det gick till på det sättet att vi träffades och hade en grammofon och en stapel utvalda skivor, och så spelade vi dem i viss ordning – en viss orkesterledare och så vidare – och lyssnade till dem noggrant och gjorde anteckningar. Och sedan diskuterade vi intrycken och det ledde så småningom till att jag med hjälp av dessa anteckningar satte mig vid skrivmaskinen och skrev ner själva texten. Så den är jag ensam om att ha formulerat. Men de egentliga kunskaperna om hot-jazzen det var Gunnar Eriksons: det var han som kom med skivorna, och han som så att säga var impulsgivaren.

Fascinationen byggdes ut till ett helt estetiskt program för en litterär modernistisk primitivism, där jazzens förmedlade känsla av fri, improvisatorisk spontanitet tycktes passa perfekt samman med den afro-amerikanska kulturens särpräglade gränsposition, mitt emellan natur och kultur, land

och stad, Afrika och USA – eller rättare sagt med största möjliga ambivalens placerad i samtliga ytterlighetspositioner på en gång.

Vad som intresserade mig speciellt, det var en viss parallellitet mellan den litterära surrealismen och denna så kallade hot-jazz. Hot-jazzen arbetar ju inte med färdiga kompositioner, och jag tror att dom i allmänhet spelade utan noter. Så det var improvisationer där dom tog upp ett visst tema och utvecklade det mer eller mindre fritt och fantasifullt, och det tyckte jag på något sätt stod nära den surrealistiska tanken om att en diktning ska kunna uppstå mer eller mindre ur det omedvetna, utan att censureras av medvetandet. Ett försök i den freudianska psykoanalysens anda att få kontakt med det omedvetna och med drömvärlden, med annars förträngda impulser och sådant. Och det tyckte jag mig då se i denna jazz, som hade en hög grad av ursprunglighet.

Hot-jazzen hade utvecklats till ”en konstmusik, som dock samtidigt är en populärmusik”. Dess blandning av högt och lågt var en ”musikens surrealism”, där den spontana improvisationen antogs öppna samma dörrar till omedvetna urkällor som surrealisternas bildkonst ställt på glänt. ”Varje musikalisk prestation blir en omedelbar, kollektiv ’komposition’, född ur och formad av den tillfälliga, spontana ingivelsen: ur det undermedvetna.”³¹

På sin inre resa med hot-jazzen som ledstjärna hade Lundkvist Erikson som färdledare. ”Han var i hög grad manodepressiv till sin läggning, och emellan han hade sina extatiska upplevelser med hot-jazz och sånt kunde han försjunka i djup melankoli och sade inte ett ord.” I Lundkvists första roman *Floderna flyter mot havet* (1934) användes Erikson som förebild till gestalten Gabriel Flod. Erikson gav med Lundkvists stöd ut diktsamlingen *Skådarsånger* och for sedan till Finland, där han försökte starta en rörelse kallad ”initiationismen”, där de ”initierade” skulle vara ”överlägset medvetna om alla slags processer, både fysiska och psykiska”. ”Han levde naturligtvis ut för mycket, och slutligen gjorde han självmord på ett hotell i Falun, med sömnmedel, och efterlämnade ett brev där han sade att han hade upptäckt att han var livsoduglig, och då gjorde han slut på det hela.”³²

I romanen skildras Flods samspel med huvudpersonen Leander, Lundkvists alter ego, som nästan magiskt. De två unga männen tar vid gram-

mofonens altare del av dess skivor som av en helig nattvard i någon extatisk kult och blir renade från civilisationens ångest:

De driver omkring på gatorna och pratar. Det slutar med att Leander följer med upp på Flods rum för att höra hans grammofonskivor. Flod är galen i negerjazz, den är ett slags religion för honom. [...] Musiken kommer plötsligt och liksom förvandlar rummet: det är som om en dörr slagits upp, som om ett landskap öppnat sig. Denna musik gör genast ett egendomligt konkret intryck på Leander, han tycker sig nästan se den materialiserad: elektriskt gula skälvnningar från trumpeterna, silverbleka våglinjer från klarinetterna, ett kvickt och klingande regn som stänker kring pianot. [...]

En ström av musik, på gränsen till kaos men dock ännu sammanhållen: natur, kosmos, överväld med förvirrad civilisation, storstadsflammar, nutidsångest, skri från människor mellan murar. [...] Leander är en medkännande, Flod är en frälst.

– Herregud, boy! Hur kan du sitta stilla?

– Jag vet inte. Varför skulle jag inte kunna det?

– Ja, jag kan det inte. Jag blir utom mig. Vilken musik! Det är ju rena sexualiteten. Människan direkt. Inga hämningar, ingen kultur.

Flod berättar sedan för Leander hur jazzen i USA räddat honom från att gå under av ungdomsårens självförstörande kamp med det moderna livet:

– Jag kom dit över till Staterna, romantisk och överspänd, börjar han. Jag fick förstås ett helvete där och jag greps av en oerhörd leda vid alltihop. [...] Och jag gick där utsvulten på gatorna och skyskraporna vacklade uppöver mig. Det var då jag kom till Harlem, negerstaden. Jag vet inte riktigt vad det var som hände mig, men det blev min räddning. Det var musiken och hela livsstilen, det kom att betyda så mycket för mig. [...]

– Det var då det hände: jag blev fri från alltsammans, ideal, samhälle, mitt gamla jag. Och något var kvar som samhället inte kunde beröva mig: min kropp, min drift, naturen i mig, och livet samman med en annan människa. Jag deltog inte längre i kampen om pengar och ära och kände inte längre någon ångest.

Huvudpersonen Leander väljer en annan lösning än Flod och bryter med hans ensidiga fanatism till förmån för ett viktigt steg tillbaka mot kulturrens socialiserande arbete:

Hur är det med arbetet, är det en förbannelse? Det kan vara en förbannelse och det kan vara en lust. När arbetet upphör att vara en lust blir det en förbannelse. Till en viss gräns är det livets drift i människan att lägga stenmurar och gräva diken och svarva stål. Men man kan inte leva bara på arbete eller bara på sexualitet, det leder i båda fallen till förbannelse. Man måste alternera, leva i rörelse, låta livskraften strömma från arbetet till kärleken, från kärleken till arbetet. Kraften ska ständigt födas på nytt, liksom kolvslagen hos en ångmaskin. Hos den riktigt förträngde finns det bara ett ensidigt tryck, det kan inte transformeras, det blir ingen rörelse, men ångpannan sprängs kanske sönder. Han är inte extra effektiv. Han är bara en rad meningslösa explosioner.

Leander värjer sig mot Flod: hans fanatiska drift till konsekvens är i grunden livsfientlig, hans ensidiga sexualförkunnelse bottnar i dödsdrift. [...]

Ungdomar som kommit till staden, samlats där som om staden i all sin likgiltighet dock vore en tröst för dem. De är barn av sin tid och tror sig finna en moder i staden, de kommer till henne och hennes hårdhet kan inte avskräcka dem. [...] För dem finns ingen väg tillbaka, hemmets dörr är stängd. [...] Vad som helst, men inte tillbaka! Staden är deras öde, den måste bli deras framtid eller deras undergång.³³

I sin gemensamma *Karavan*-artikel skrev de bägge in hot-jazzen i sitt modernistiska program: ”Den är präglad av storstaden, tekniken, industrialismen; den rymmer komplikationer, konflikter. Men den har också en natusida, grundad i den elementära människan. [...] Maskinsången sammansmälter med djungelkakafonin, djungelfåglarnas skrik: den intrikata föreningen av civilisation och primitivitet”.³⁴ Som urtypen för det nya var jazzen motsatsen till de föråldrade traditioner man ville komma bort från. Men den tycktes också ha urgamla folkliga rötter i det evigt mörka Afrika. Modernistiska författare och konstnärer vurmade samtidigt för dels det supernya i ny teknik, storstadsvimmel och frigjorda livsstilar, dels det

urtida, naturliga, enkla och primitiva. Denna sammanställning av det arkaiskt primitiva med det nya maskinella liksom gjorde det moderna till något naturgivet, naturligt.

Detta skedde även i mer vardagliga sammanhang, där exempelvis danser kunde anspela antingen på det djuriska (som i foxtrot) eller det tekniska (som när Lindy hop hyllade Charles Lindberghs atlantflygning). Det man hela tiden tog avstånd från var det som låg mellan det uråldriga och det nya, alltså de föråldrade konventioner och stilar som nyligen varit rådande men nu kändes så passé. Detta gäller ju än idag, när varje ny stil eller modeströmning brukar förkasta det som var inne igår men ofta istället knyter an till något mycket äldre som antas vara mer äkta och naturligt på något sätt. Även runt jazzen förekom sådana blandningar, där själva jazzandet och alla andra supermoderna fenomen som det förknippades med samtidigt kopplades ihop med gammaldags traditioner av olika slag. Historiens moderna kulmen tycktes möjliggöra ett cirkulärt återfinnande av det rena, enkla, spontana och naturliga ursprunget, och i detta program lästes jazzen in, med sitt speciella sätt att kombinera afrikanska djungelrötter och amerikanska metropoler. Lundkvists primitivistiska konstruktioner var inte uppfunna i ett tomrum utan knöt an dels till allmänna västerländska tankefigurer, dels till starka internationella jazzströmningar, där bland annat även artister som Louis Armstrong och Duke Ellington medvetet spelade på sådana föreställningar.

Hot-jazzens metafysik bygger på förekomsten av de dolda krafterna inom människan – det plötsliga, oförklarliga, irrationella, glädjen, kärleken, destruktionsdriften, ångesten etc. –; den står i rapport med det inre universum och dess etiska krav är vår innersta, dolda naturs egna. Hot-jazzen ger sålunda inte ”uppbyggelse”, ”lyftning” i vanlig mening, den lyfter en inte ovanför livet, ut i tomheten, i de ”idealistiska” abstraktionernas döda rymd – den för i stället mitt in i det vitala livet. Den sysslar mera med denna jorden (maskiner, regn, orkidéer, strålkastare, fåglar, städer, floder) än med en eventuell himmel [...]. Hot-jazzen har en etik och den kan uttryckas med några ord: det naturliga, spontana, oskrymtade, det djupt och gäckande och motsatsfyllda mänskliga, som till slut är den enda grunden för alla överbyggnader vad de sen må kalla sig.

I enlighet med detta resonemang är hot-jazzen mänskligt och socialt revolutionär – men inte på ett doktrinärt, konstruktivistiskt utan ett spontant, organiskt sätt.³⁵

Här markerades mot en konkurrerande modernistisk strömning av abstrakt och kylig konstruktivism och funktionalism, till förmån för en mer jordnära sensualism. Detta ingick också i ett politiskt program hos flera av tidens vänsterorienterade arbetarförfattare. Lundkvist kommenterade detta i min intervju: ”Vi var ju mer eller mindre revolutionära på den tiden. Och den här svarta rasprotesten såg vi som ett led i en revolutionär process”. Det var en revolutionär hållning som gick vid sidan av traditionell partipolitik, och just däri låg dess attraktionskraft för individualister som Lundkvist, påverkad inte minst av D.H. Lawrences sexualromantik samt vissa impulser från Freuds psykoanalys och Jungs läror, som han själv påpekade i intervjun: ”Och sedan fanns det ju naturligtvis ett freudianskt inslag. *Vantrivseln i kulturen* var ju en av de kanoniska skrifterna, så att säga.” Arbetarrörelsen hade dock föga intresse för psykoanalysen:

Jag minns från cirka 1930 hur marxismen och psykoanalysen stod i motsättning till varandra. Inom Clarté till exempel där förekom anhängare av psykoanalysen och marxister som inte drog jämnt alls. De var helt och hållet emot varandra. Och så var det några som talade för en kompromiss, där de skulle komplettera varandra. För min del hade jag rätt stora sympatier för den riktningen. [...] De extrema psykoanalytikerna utvecklades i viss mån som jazzen: det ursprungliga övergick i viss mån i kommersiell psykoanalys, med olika medel. I mera allvarliga fall så ledde det till patienternas död. Karin Boye kan man ju säga var ett offer för det: hon blev så psykoanalyserad så hon stod inte ut att leva längre. Jag hade alltid en mycket försiktig inställning till psykoanalysen, för deras målsättning var ju att förvandla en till en harmonisk och nöjd borgare, som liksom hade trängt bort alla andra, riktiga impulser.

Lundkvist och hans krets deltog i en estetisk debatt om modernism och andra strömningar men läste knappast aktuella teoretiska verk inom estetik och kulturanalys: ”Nej, vi läste inte på det sättet, utan vi gick till konstverken direkt: diktverken, bildkonsten och musik.” Inspirationen kom säl-

lan utifrån: ”Fast det är klart att några av oss var ju väl medvetna om allt som hade skett tidigare utomlands: futurismen i Italien och Sovjet, kubismen som spelade stor roll redan för Lagerkvist, och expressionismen, den tyska expressionismen, och sedan fram till surrealismen, som blev den sista stora ismen.” Även om psykoanalysen och frankfurtskolans kritiska teori saknade bred eller djup förankring här, så fanns tveklöst ändå några kanaler dit.³⁶

Vi tyckte Brecht var för marxistisk och för teoretisk. *Tolvskillingsoperan* såg jag redan 1928, tror jag, och den gjorde ju starkt intryck [...]. Den spelades här på Komediteatern i Ernst Eklunds regi. Den var ju på något sätt proletär-romantisk, på ett sätt som man följde med i. [...] Men han [Brecht] var ju så oerhört didaktisk. Hans dramatik är ju liksom helt och hållet planmässigt undervisande. Han hänger sig inte åt några omedvetna inspirationer precis.

Och just det livgivande badet i det omedvetna och dess allierade bland svarta och kvinnor var Lundkvists reningsrecept från tidens sjuka. Dess ras- och könsmissiga aspekter ska genomlysas senare.

Man kan se en linje från denna högmoderna estetik till långt senare så kallade ”postmodernistiska” synsätt, som i själva verket ingår i en lång och mycket seg urmodern traditionslinje. Någonstans i botten ligger en diagnos att civilisationens skilsmässa från det ursprungliga inneburit en traumatisk klyfta mellan natur och kultur, som pockar på en försonande återförening. En rad utopier har genom tiderna velat återknyta det mänskliga med det naturliga, tekniken och samhället med det organiska livet. Rousseaus romantiska längtan bort från förkonstling är bara en gren på detta autenticitetssökande träd. En modernistisk tendens har i olika futuristiska varianter sökt efter en ny helhet bortom den mänskliga kulturen, i en sorts posthuman förening av teknik och natur, av maskiner och djur. När Lundkvist och andra samtida njutningsfyllt utmålade föreningen av storstadsmaskiner med djungelvrål, lokomotiv med till biologiska driftsorganismer reducerade människokroppar, så anas en sådan posthumanistisk metaforik som har ett visst dolt släktskap med de science fiction-artade drömmar om direkt förening av djur, maskin och människa som bland andra cyberfeministen Donna Haraway diskuterat som en ”cyborg”, en cybernetisk organism som suddar ut den tidigare civilisationens förment

konstlade gränser mellan naturens, människans och teknologins domäner.³⁷ De digitala teknikernas virtuella världar utgör med detta synsätt en senmodern (snarare än postmodern) uppgradering av tidigare primitivistiska ideologier. Dessa utopier omvandlar drömmen om en återförening mellan människa och natur till ett slags utplånande av den mänskliga kulturen och samhället genom att upplösa dem i en sömlös sammansmältning av förmänsklig djuriskhet och eftermänsklig teknik. Lundkvist tolkade hot-jazzen som en svart djungelurbanitet där det mänskliga förvandlades till djur och maskin. Hans jazzman var en cyborg!

Kluven kritik

Den unga litterära modernismen dominerades av män, men där fanns också betydande kvinnliga krafter. Den samtida författarkollegan Karin Boye (1900–41) rörde sig i samma psykoanalytiskt och socialistiskt influerade stockholmska modernistkretsar. Hon intog en delvis likartad och delvis helt annorlunda position. Liksom en rad andra manliga och kvinnliga modernister fångslades hon av den sjudande livskänsla som storstadens myllrande kollektiva liv erbjöd. Där bröts människor loss från naturvuxna nätverk och drogs in i omtumlande strömmar av händelser utan överblick och kontroll, i jazzdansens lika väl som i trafikens virvlar. De kastades mellan kylig anonymitet och intensiv romantisk närhet och tvingades grubbla över moraliska frågor om meningslöshet och gränslöshet, där tidigare generationer snarare skildrat traditionernas hämmande normtryck. Medier och transporter lät dem färdas ut över de slutna gemenskaperna, och allt tenderade att framstå som rörligt och föränderligt, samtidigt som nya former av lagbundenheter och begränsningar kunde anas mitt i denna dynamisering.

Boye tog till sig psykoanalysen och kom 1927 även med i Clartés redaktion, där hon stod med ett ben i var och en av Clarté rörelsens bägge riktningar: ett utåtvänt politiskt intresse för socialismen (hon besökte 1928 Sovjetunionen med en grupp manliga kamrater) och en inåtriktad psykoanalytisk tro på driftutlevelsen som frälsningsväg. Boye var bland annat en av redaktörerna bakom tidskriften *Spektrum* (1931–32), som fick sitt namn av just henne: ”I oss är en mångfald levande. / Mot enheten famlar den. / Vi föddes att vara det brännglas, / som fångar och samlar den”.³⁸ Men här ska främst hennes skönlitterära bok *Astarte* från 1931 be-

handlas, eftersom den på ett så påtagligt sätt behandlar olika aspekter av det moderna livet och dess populärkultur och ger kraftfullt uttryck för tidens vänsterradikala modernitetskritik.

Astarte är en prosadikt där en rad scener flätas in i varandra. Handlingen sprids liksom ut på olika platser, personer och teman, som avlöser varandra och i den prismatiska helheten bryter sönder den moderna kulturen i sina olika spektrala beståndsdelar. Olika kapitel låter dialogiskt olika röster utveckla sina perspektiv. Aktuella kulturföreteelser skildras genom slående exempel som analyseras och kommenteras i ett poetiskt symbolladdat språk. Boken ironiserar över kapitalismens ytligt narcissistiska skönhetsfixering – den allt genomsyrande egocentriska kampen för att erövra en plats mitt i solen. Kritiken är dock själv tydligt dubbelbottnad: ”Bakom romanens medvetna tendens springer en hemligare djupverkan i dagen: förälskelse, halvt omedveten, i den kvinnliga skönheten med dess makt att väcka drömmar, tända liv, skapa gudar...”³⁹ Detta har associerats till den homosexualitet Boye snart skulle komma att upptäcka och erkänna hos sig själv. Men ambivalensen kan lika gärna ses som typisk för en i samtiden utbredd kluven hållning mot de nya konsumtionslockelserna. *Astarte* är på många sätt ”en samhällssatir riktad mot den moderna kommersialismen”.⁴⁰ Men denna satir genomkorsas av tydliga lustfyllda stråk som njuter av varuflödenas sensualism.

Bokens titel har en rik betydelsesfär, som förankrar modern kapitalismkritik i ett långt historiskt och mytiskt perspektiv. Den semitiska moder- och fruktbarhetsgudinnan Astarte motsvarade babyloniernas Ishtar, sumerernas Inanna och den manliga stormguden Baal och lär också ha haft förbindelse med grekernas Afrodite och därmed romarnas Venus. I alla dessa gudars kulturer fanns inslag av sexuella utsvävelser i samband med fruktbarhetsritualer som symboliserade död och återuppståndelse, med ett orgiastiskt dansande som inbjöd till paralleller med den moderna jazzflugan. Astarte hade samtidigt krigiska drag, bar tjurhorn och ansågs ledsagas av en duva och en orm, vilket påminner om ormen i Edens lustgård. I Bibeln sägs Jezebel (Isebel) ha introducerat Baalkulten i Israel. Hon förknippades även med Astartekulten och hennes namn har lustigt nog ofta utpekats som roten till ordet ”jazz”. Här finns en dold förbindelse mellan Boyes roman och jazzmytologin! Även den för Bibeln så förhatliga Baalkulten involverade en ungtjur. Exempelvis pläderade berättelsen om hur Aron lät sitt folk dansa kring en guldkalv som symboliserade den judiska guden Jahve för en

brytning med denna Baalkult. ”Detta folk har begått en svår synd; de har gjort sig en gud av guld”, heter det i 2 Mos. 32:31, men det var dock först i modern tid som guldkalven fick symbolisera girighet och penningdyrkan i allmänhet. (Den bibliska gestalten Mammon var däremot snarare en personifiering av världslig rikedom än någon egentlig gudafigur.)

Mellan Astarte/Baal-kulterna och den judisk-kristna traditionen förelåg ett något dubbelbottnat förhållande av såväl beroende som konkurrens. Från att ha identifierats med Baal kom Jahve att alltmer hamna i opposition mot denne, och därmed även mot det Astarte stod för. Den judiska monoteismens strid mot Baal och polyteismen innefattade en kamp mot avbilder och i förlängningen ett bildförbud, i det att estetiskt-sinnligt framställda bilder liksom en sorts avgudar sattes i motsättning till den ende sanne gudens rena och abstrakta idé.⁴¹ Just en sådan skepsis inför estetiska avbilder av det heliga såväl som av människan är också ett grundtema i romanen *Astarte*, där författarrösten själv utstrålar en ambivalens gentemot den varuestetik som utmålas som fortsättningen på Astartedyrkan och inte klart väljer sida mellan puritanskt bildstormande och sinnligt bildnjutande. Gudinnesymboliken höjer upp skildringen av den rastlösa nutiden till en universellt syftande nivå och passar ihop med tankarna om konsumtionstemplen som den sekulariserade tidsålderns vikarierande religion. I ett kapitel beskrivs just hur kyrkan en gång var livets och byns centrum men vartefter helt överskuggats av storstadens världsliga konstruktioner.⁴²

Romanen skildrar den sjudande storstadens upplevelserum, med ett stort varuhus i centrum. Den inleds med att två affärsmän diskuterar runt en skyltdocka som de förknippar med gudinnan Astarte: ”Vår tid är en förvärldsligandets tid [...]. En affärsmän måste ju utnyttja själva gudarna”, och lite senare: ”Vår tid är ingen tid för gudar. Också de stoltaste får bekväma sig till att gå i tjänst hos den ende sanne guden – Mammon”. Psykoanalytiska ekon förbinder kommersialismens medvetna manipulationer med själslivets djupaste omedvetna: ”Under kulturens fernissa ligger urdrifterna på lur, och dem får man inte släppa lös, bara rasta dem”. Under den sakralt klingande rubriken ”Sakrament” skildras ett vanligt biografbesök som en transcendent ritual:

Biografer lockar med kransar av ljus – tillflykter mot kvällens mörker, höstens rusk och vardagens otillfredsställda tomhet. Fullhet

Det nya

och vila väntar i drömmen på den vita duken, och mörka skaror strömmar från alla håll som nattfjärilar mot papperslyktorna en festlig kväll i augusti. Deras ögon är bländade av glansen, deras drag har mist sin spänning och visar det hungriga barn, som var och en annars gömmer så väl i sitt inre och som begär sagor och vackra drömmar om det som realiteten inte kan ge.

Sedan beskrivs hur publiken lockas in i filmidolen Bel Birds lyckoliv som bristfällig ersättning för sina egna misslyckanden och hur filmens fantasi-värld därmed undantränger och utarmar vardagen. När seansen är över summeras filmens magiska kraft att skapa en publikens tolkningsgemenskap: ”Man trängs mot utgången. Den enhetliga massan löser upp sig i småpartiklar, tycks det. I själva verket är den ett, mycket mer än när ljuset först slocknade. Den har begått ett sakrament, den är fast förenad i den himmelska Bel Birds kropp och ande.”

Bokens andra kapitel behandlar modet: ”Det är tidens ande, som speglar sig i modets växlingar, tidens och den unga generationens egenartade lynne och ideal”.

Vill du avläsa tidens väsen, vill du se den unga generationens lynne, så kasta en blick i de stora skyltfönstren! Där är kvinnans frigörelse tecknad i gråspräcklig ylle, där lyser teknikens triumf ur sakligt stränga linjer. Och så vacker är denna tidens ande, att ingen kvinna går förbi utan en liten längtansblick på dess utställda härlighet...⁴³

Skildringen är slående lik hur klassiska samhällsteoretiker som Georg Simmel och Walter Benjamin skildrat storstadens flanörer eller modets hemligheter. I sitt berömda *Passagearbete* behandlade den senare exempelvis dammodet på ett liknande sätt som tecken för tidsandan:

Det som gör modet särskilt intressant för filosoferna är dess märkliga antecipationer. Det är ju känt att konsten i många avseenden, till exempel i bilder, föregriper den förnimbara verkligheten med många år. [...] Och ändå har modet en mera konstant och precis kontakt med det kommande, tack vare den enastående vittringen hos det kvinnliga kollektivet för det som ligger redo i framtiden. Varje säsong erbjuder i sina nyaste modeskapelser några av de

kommande händelsernas hemliga flaggsignaler. Den som hade förmågan att tyda dem skulle inte bara i förväg känna till nya konstnärliga strömningar utan även nya lagböcker, krig och revolutioner. – Utan tvivel är det detta som utgör modets eggelse, men även svårigheten att göra den produktiv.⁴⁴

Boye beskriver en rastlös nukänsla och en allt upplösande förlust av tro på historiens yttersta mening: ”Vi törstar efter mera törst – någon källa finns inte [...]. *Det ligger ingenting bakom det hela*, det är hemligheten.” I människans förhållande till sina maskiner bryts allmakt och vanmakt mot varandra, liksom hos filosoferna Nietzsche och Heidegger: ”Allsmågtiga människa! [...] där står människan, herre över naturkrafterna. [...] Vem är egentligen herre här, människan eller maskinen?”⁴⁵

Boken riktar konsekvent in sådana övergripande frågor mot varukonsumtionens erfarenhetsområde och gör civilisationsanalysen till en kapitalismkritik. Det var på 1920-talet som en generell välståndsideologi utropades, där vardagskonsumtion blev moderniseringens nyckel och konsumtionskulturen själv dominerades av tanken att vardagslivet kunde och borde vara *modernt* – ja, att det faktiskt i stor utsträckning redan var det.⁴⁶ Detta var kulmen på den revolution som sedan 1880-talet riktat in det industriella produktionssystemet på att tillverka konsumtionsvaror och därigenom gav upphov till en konsumistisk livsstil.

Boyes genomgång av konsumtionssamhällets aspekter återkommer gång på gång till jazzmusiken, som blir kristallisationspunkt för en längtande vitalism, ironiskt skildrad med både fascination och skepsis. Två unga flanörer diskuterar exempelvis litteratur och romantik:

– Det är inte romantik! Det är den nakna verkligheten! Och jag skulle vilja föreslå, att man vågar se den verkligheten i ögonen och begagnar sig av den. Livet blir annorlunda på det sättet, en ny rytm, en jazzrytm, om du så vill: välja och kasta, evigt söka och evigt finna, nya upplevelser utan slut – den eviga jakten efter mig själv. Det ligger naturligtvis en viss tragik på djupet, men den ger relief åt det hela. Ser du, *det* är virilt! Så blir livet något att leva.

– Jag dansar gärna både efter saxofon och ukulele, sade Tage, men teoretiskt hatar jag dem. Glöm inte, att jag medarbetar i Nya Dagligt Allehanda, tillfälligt visserligen, men ändå.⁴⁷

Det sista stycket anspelar på Erik Axel Karlfeldts dikt ”Ungdom” (1927):

Du dansar, bleka ungdom, sorgset låta
din ukulele och din saxofon.
Du ungdom som jag älskar, jag vill gråta
att se din dans; den slår mig som ett hån.

Denna märkliga instrumentering gav senare jazzintresserade författare många goda skratt, liksom fallet var med liknande utfall såsom Sten Selanders ovan citerade *Vår herres hage* (1923) och Alf Henriksons lika negativa *Jazzrytm* (1927). Boye använder referensen till att antyda de unga människans cynism. Kapitlet ”Illusion” sätter sedan musik och dans i fokus, och ansluter tätt till Lundkvists samtida bildspråk. Här finns en karaktäristisk dubbelhet: primitivistiska fantasier suppleras av ironiska vändningar som möjliggör dubbla läsningar:

Saxofon: heta lena lemmar, molande hunger, åtråns ursång, sjungen i tropiska djungler, där månskenet suger och fasanerna ropar i ljum dimma.

Xylofon: smattrande torr takt, som när en leddocka hoppar omkring och har precis så roligt som hon får för trådarna, ledda av en mäktig hand eller ett mekaniskt urverk.

Och så banjo: högljudd och förbehållslös som ett naturbarn av oförstörd ras. Hur kan en vit man med uppstruket slätt hår och blaserade ögonlock tro att det är hans instrument? Han behövde bara kasta en blick på den stillsamma och väluppfostrade publiken för att vakna ur sitt misstag, men det är hans levebröd att inte vakna.

I refrängen faller hela kapellet in med sång, på engelska, ty Schlagern kommer från Amerika. Människorösten är också ett instrument att dansa efter, när den underordnar sig rytmen så blint som här, och det främmande språket gör också sitt för att inte ordens innehåll ska framträda och splittra uppmärksamheten hos de dansande. Rytmen är ett rus, genom instrumentens trä- och metalltonvågor anas den levande rösten som en eggelse i bedövningen. I samma ögonblick som orden väckte uppmärksamhet, vore bedövningen störd, nu är de bara ett budskap om närheten av kött och blod och en åtrå farligare än saxofonens – det ilar genom blod och

nerver som röda blixtar – och samtidigt är deras grumliga diftonger en hälsning från millionstädernas äventyrsländ – det filmlandskap, som blixterna lyser upp.

Silkesstrumporna och de pressade byxbenen hänger med sedan Karl Gerhards jazzgosse nio år tidigare, även om skorna bytt mocka mot lack. Motsatserna möts: Amerikas modeflugor och den enkla naturligheten, miljonstädernas djungel, urverkets mekanik och rytmens rus, intensiteten som bedövning, det extrema livet och den totala döden. I ett senare kapitel besöks ett musikkafé:

Musiken är kanske den hemlighetsfullaste av alla konstarter. Den går direkt från känsla till känsla utan förståndet som mellanled. De bildande konsterna – där de inte rentav är nyttokunst – föreställer alltid något, som med visshet kan inordnas i vår tankevärld, och diktningen talar genom många lager av abstraktioner. Musiken är en konst på andra sidan om våra tankevanor, sinnenas konst mer uteslutande än någon annan – och ändå ansedd som den mest andliga. Underligt!⁴⁸

Dessa resonemang om musiken som uttrycksform utvecklade Boye även i essäform. I artikeln ”Språket bortom logiken”, publicerad i *Spektrum* 1932, skiljer hon mellan två sidor hos litteraturen: den sinnliga och den logiska, där den förstnämnda sinnessidan beskrivs som ”assonanser, rytm i vers och prosa, allt det som är njutning för örat och lika mycket eller kanske ännu mer för munnen” och som bildar ett slags underjordiskt symbolspråk innanför det logiska och semantiska.⁴⁹ I *Astarte* tolkas en liten exotisk folkvisemelodi, men musikens särskilda kungsväg till det omedvetna försvaras: ”Man kan tänka sig många livssituationer bakom en sådan melodi. Men försöker man dikta dit dem, blir de ändå bara översättningar till skuggspråket och för oss bara längre bort från den omedelbara beröringen med en fin och stilla upplevelse.” Invändningen riktar mot att förlägga tolkningens fokus i författarens intentioner. ”Av alla dem som sitter här i kväll och hör melodin är det emellertid ingen som lyssnar till kompositören. Vem längtar efter att intränga i cigaretternas erfarenheter, vem vill fånga kaffets och bakelsernas själ?” Men den avslöjar även en vacklan mellan att respektera populärmusikens outsäg-

liga omedelbarhet och den inlevande hängivelsen åt stundens njutningar och att tvärtom kritiskt distansera sig gentemot de beroendeframkallande förförelserna. En ambivalent hållning till populärkulturens frestelser blir sedan tydlig i skildringen av modehusets mannekänguppvisning, där framställningen frossar i en oförlöst motsättning mellan profithungrens kyla och konsumtionsnjutningens hetta och vägrar att låta endera sidan underordnas den andra. Den antikommersiella kritiken utesluter inte en respekt för modesmakens konst – såväl för dess producenters och försäljares omsorgskunskap som för konsumenternas behov. Kapitalismen lockar fram begären och håller dem levande, men sviker dem samtidigt. I centrum står den prekära nuorienterade livskänslan: ”Här och nu är livet, ett ögonblick mellan tomrum och tomrum, mellan fabriken och sovplatsen – vem vet om jag lever i morgon, vem vet om jag inte har mött lyckan och svingat mig upp i solen, vem vet något alls”.⁵⁰ Här ekar ord från Hjalmar Bergman i *Jag, Ljung och Medardus* (1923) där eleven protesterar mot lärarens tanke att skolan är en förberedelse för livet: ”Förberedelse för livet? Lever jag inte? Lever jag inte just nu? Vem vet om jag lever i morgon?”⁵¹ På samma rastlösa sätt kräver konsumtionssamhället omedelbar behovstillfredsställelse.

I sista kapitlet, ”Den vita drömmen”, ogillar reklamchefens nostalgiskt trygghetslängtande fru sin bostad: hon ”vantrivdes med moderniteten” eftersom de gigantiska fönstren i våningen gav ”känslan att mitt i sitt hem ändå vara ute i världen” – ”I boet vill man sticka huvudet under vingen, glömma att det finns ett utomkring, vara lycklig”. Romanens slut är sedan en säregen reflektion över kulturens och särskilt skönlitteraturens egen roll i en modern verklighet som visserligen marginaliserar diktarna men istället själv bygger på en synnerligen mäktig fiktion: ”ja, dikten är kulturens kärna. Därför att kulturen är en enda stor dikt. Men den är en dikt i dyrbarare materia än ord – en dikt i kött och blod, i levande människors levande själar.” För att inte falla handlost ut i ”den ytte världens mörker” med dess ”plågor och orenlighet” behöver människan en inre drömvärld, ”den vita drömmen, som är verkligare än den hotande verkligheten. [...] Detta är kulturens innersta kärna.” Tron på teknikens framsteg och den utopiska kampen för materiellt välstånd förkastas som barbarisk. Istället lovordar diktaren den unga kvinnans av konsumtionsmaskineriet fulländade skönhet och ”den kulturens gudomliga dikt hon förkroppsligar”, ”och ändå uttryckte den egentligen ingenting, varken stolthet eller blyg-

het, varken vänlighet eller fientlighet – ingenting annat än det självklara medvetandet om sin egen fulländning”.⁵²

Så slutar boken i en självvironisk vändning. Har vandringen från helvete och skärseld lett till paradiset? Är den uttryckslösa självgodheten resultatet av den kulturprocess som nyss hyllats? Hur långt kan då kritiken nystas tillbaka? Kan tankarna om kulturen som en dikt i mänskliga kroppar och själar ses som en tidig formulering av det som senare diskuterats som en modern estetiseringsprocess, där alltfler samhälls- och livsområden dras in i aktiva och smakorienterade formningsprocesser? Om detta är en dystopi, vilken motbild kan då tänkas? Frågorna ges inga entydiga svar inom ramen för den mångbottnade *Astarte*, vars utmejslade ambivalenser utgör ett talande sätt att bemöta tidens frågor om vad som kännetecknar den typiskt moderna människan. Hänvisningen till den utsökt formgivna tomhet som varuestetiken framkallar i den mänskliga kroppen och själen sätter in jazzens primitivistiska orgier i ett mer kritiskt ljus än hos Lundkvist, men den produktiva högspänningen mellan materiell yta och inre djup, mellan artificiellt och naturligt och mellan modernt och primitivt består.

Folkhemsk saklighet

Modernisterna kring 1930, med primitivismen och surrealismen som två starka strömmar, verkade genom tillspetsning av motsättningarna. De sökte längs skiftande vägar motbilder i det radikalt Andra, det extremt avvikande och det främmande, som näring till en förnyelse av den egna kulturen. Men detta förhållningssätt bar på djupa problem. När riskerade flöret med det primitiva att slå över i reaktionära och regressiva ideologier av den typ som började växa sig starka i Europa? Kunde man hylla den moderna storstadens djungelartade kaos utan att samtidigt bejaka den tekniska planering som möjliggjort det? Var den afroamerikanska jazzens globala segertåg möjlig utan musikindustrins kommersiella förmedlingar? Gick det på ett etiskt försvarbart sätt att förena den medvetne världsmedborgarens viga rörlighet med en beundran för de förmoderna plats- och traditionsbundna stamkulturerna? Den som hyllade individens fria utlevelse utan hänsyn till kollektivets konformitetskrav riskerade att hamna i en hänsynslöst elitistisk individualism långt bortom all rimlig etiks ramar. Den som satsade på massans uppslukande kollektivism kunde istället kollidera med kraven på kritiskt tänkande och individens frihet. Bejakan-

det av kroppslighetens omedelbarhet kunde inte utplåna intellektets förfining utan att hamna i barbari, likaväl som en alltför känslolös rationalism hotade att förkväva den spontana livslusten.

Några år in på trettiotalet skedde en omsvängning i det dominerande kulturklimatet från utopistisk primitivism till nysaklig realism. I efterhand och ur segrarnas perspektiv har detta framställts som att berusningens överspända yra genom världskrisernas och krigshotens baksmälla övergick i en nyktrare och rimligare samhällssyn. Så argumenterade de av dåtidens socialdemokratiska debattörer och arbetarförfattare som stod för de nya strömningarna, och fortfarande är det en utbredd tolkning av historieförloppet. Ur ett annat perspektiv kan man dock istället fråga om inte samtidigt en utopisk kraft gått förlorad. Har kulturhistoriens segrare alltid rätt, eller finns det något viktigt att återvinna ur de positioner som övergavs, även om de blev ohållbara i sin dåtida form?

Sådana frågor kan ställas om både dåtida och nutida mediedebatter. Idag är det informationsteknologin med datornätverken i spetsen som givit upphov till en upphettad utopisk yra, som ganska lätt låter sig förlöjligas i ljuset av motsvarande naiva förhoppningar som exempelvis telegrafer, telefonen och radion tidigare gav upphov till. Sådana uppblåsta förväntningar kommer alltid på skam. Men innebär det att det är fel att drömma? Pekar inte också de blåögda utopierna indirekt ut väsentliga brister och problem i sin tids samhällsliv, som de nya teknikerna och kulturformerna avsågs bota, men också tankar om alternativa utvecklingsvägar som kan vara värda att inte omedelbart fnysa åt? Pragmatisk realism segrar oftast i historien, men hoppets princip ger utopierna en tendens att likt fågel Fenix gång på gång dyka upp ur besvikelsernas aska.⁵³

Övergången från radikal civilisationskritik till reforminriktad saklighet kan också följas i jazzskriverierna. Gustaf Rune Eriks betonade i ett Clartéföredrag 1946 jazzens roll för fyrtiotalets författargeneration:

Jazzen har betytt åtskilligt för många av de unga svenska författare som av någon anledning brukar kallas 40-talister, särskilt för fem, sex av medlemmarna i den grupp på sju författare som nyligen deklarerade sig som "initiationister" och till vilken grupp jag själv räknar mig. För mig har jazzen – och då särskilt bluesen – i flera avseenden varit av stor betydelse. Min första upplevelse av bluesen härrör sig från hösten 1933 då jag var femton år. Flera faktorer

samverkade: bluesskivor av klass började på allvar nå Sverige, jag befann mig i senpuberteten och var särskilt mottaglig för bluesens mörka, klagande tonfärger, och de stämningar av svårmod som den förmedlade harmonierade med den känsla av hopplöshet jag erfor och som till stor del bottnade i att både min far och jag hade gått arbetslösa sen början av sommaren – vi var mitt uppe i 30-talskrisen.⁵⁴

Intresset för samspel mellan symbolformer eller konstarter blommade upp på 1940-talet i en våg av nya försök att skala bort förlegade traditioner och söka modernare och funktionellare uttryck. Sådär berättade Eriks i intervjun: ”Det fanns ett starkt samband mellan litteratur och musik på den tiden, liksom det fanns mellan bildkonsten och litteraturen – 1947 års män till exempel. [...] Kulturen spetsades samman mer och mer, fick en kilform, mot allt det här konventionella, traditionella motståndet man hade att kämpa emot”. 1947 års män var en lös grupp bildkonstnärer som slog igenom med utställningen ”Ung konst” på galleriet Färg och Form detta år och senare kom att kallas ”konkretister”: Olle Bonniér, Liss Eriks-son, Randi Fischer (jodå, bland de unga männen hade en ensam kvinna insmugit sig!), Olle Gill, Knut-Erik Lindberg, Lage Lindell, Pierre Olofson, Karl-Axel Pehrson, Lennart Rodhe, Armand Rosander och Uno Vallman. Senare kom även andra att räknas dit, däribland skulptören Arne Jones. Yngre modernister från det sena fyrtioalet och framåt intresserade sig för bokillustrationer, scendekorer och andra samarbeten med andra konstarter. Exempelvis utkom 1948–50 tidskriften *Prisma* som ett organ för litteratur, konst och musik. En höjdpunkt var samarbetet i operan *Aniara* (1959) mellan Harry Martinson (ursprungstext), Erik Lindegren (libretto), Karl-Birger Blomdahl (musik), Birgit Åkesson (koreografi) och Sven Erixson (dekor).

Denna ”interartiella” och ”intermediala” samverkan bröt mot den renodling av enskilda sinnen och uttrycksformer som Lundkvist förordade: ”Jag har aldrig varit någon vän av dubbla uttrycksmedel. Jag anser att ett uttrycksmedel, det måste man koncentrera sig på. Därför har jag aldrig kunnat tycka om opera, för det innefattar snart sagt alla konstformer, och är inte någon av dem riktigt. Det splittrar sinnesförmåelserna för mycket. Jag kan bara uppleva en sak i taget och koncentrera mig på det. [...] I början var jag emot ljudfilmen, för den betydde ett sånt väldigt steg tillba-

ka i den rent filmiska framställningen. Mitt ideal från början var de ryska filmerna från tjugotalet: Eisenstein, Pudovkin, Dovzjenko och en del andra. Det var ju mina stora filmupplevelser, och dom är ju stumfilmer, så då hade man ju en känsla av att det behövdes inte alls något ljud, för att filmen var så expressiv i sitt bildspråk, att man tyckte man hörde allt möjligt samtidigt. [...] Så småningom stabiliserades ju ljudfilmen: Man kunde använda ljudet och talet mera organiskt tillsammans – och så småningom har de ju sammansmält. Och ändå kanske filmen aldrig riktigt har hämtat sig från chocken att övergå till ljudfilm.” Renodlande abstrahering och syntetiserande möten tycks vara två växlande eller parallella stråk i modernismernas historia. Skillnaden mellan Eriks och Lundkvist var en skillnad mellan två modernismgenerationer. De delade ett intresse för folklig naturlighet och organisk äkthet och en kritik av esoterisk överförfining, men tonläget skiljde sig. Sådär föreläste Eriks 1946:

Jazzen är ett organiskt, självklart uttryck för sin tid, för vår tid, den innehåller en bit av sanningen om vår tids människa, och den biten är antagligen nödvändig för att puzzlet ska bli någorlunda fullständigt. Svårmodig pessimism och spontan, öppen livsglädje, det är de två ytterligheter mellan vilka den äkta jazzen ständigt svänger. Det går inte i längden att som musiksnobbarna bortse från jazzens existens, från dess värde. Den är en folklig musik som har sprungit fram ur starkt förtryck, den rymmer den kraft och den fantasi som kommer sig av medvetandet om sin egenart, om sin uppgift.

Här ekar Eriksons och Lundkvists ord om jazzen som ”människt och socialt revolutionär – men inte på ett doktrinärt, konstruktivistiskt utan ett spontant, organiskt sätt”.⁵⁵ Även Eriks framhävde det organiska och spontana, men istället för djupa urkrafter betonade han nutidsförankringens enkla självklarhet och tycktes mer realistiskt reducera jazzen från en total revolution till en måttfullare bit i samtidscollaget. Många fyrtiotalister stod nära arbetarrörelsen och använde sig av svart kultur för att uttrycka ett underklassperspektiv, men utan de primitivistiska inslagen. De vände sig bort från metafysiskt överspända metaforer och föredrog konkret faktakunskap på jazzområdet. Inte genom hejdlös driftutlevelse utan genom avmätt och disciplinerad självkontroll skulle livet erövrast.⁵⁶ Som andra stridbara generationsrörelser bröt Eriks och hans kamrater fram i utta-

lad opposition mot sina omedelbara föregångare. Han lät stolt: ”Jag var väl den första som överhuvudtaget hade den rätta jazzkänslan i det jag skrev. Artur Lundkvists jazzdikter var ju dåliga som fan. Han hade ingen känsla för jazz.” Samtidigt fanns förbindelselinjer bakåt. Protesten mot förstelnade konventioner var också en viktig orsak till jazzintresset hos Eriks generation:

Ja, det var ju det att den stämde med den där oppositionella livskänslan man hade. Man protesterade mot dom konventionella formerna, och musiklivet i Sverige var ju så underligt på den tiden. Det fanns ju seriös musik men det var ju egentligen vad man då kallade överklass som lyssnade på den då. Och sen var det vulgärmusiken, alltså schlager och så, som man protesterade mot, våldsamt: dragspel och så.

Men där Lundkvist med flera uppenbart aldrig brydde sig om att riktigt lära sig något ordentligt om jazzen som kulturform vinnlade dessa yngre män sig om att gå seriöst tillväga. I ett föredrag för Clarté 1946 gjorde Eriks en svalt informativ och pedagogiskt noggrann genomgång av området. Han tog upp den tillgängliga jazzlitteraturen, gav en rätt välinformerad historisk bakgrund, berättade några anekdoter om musikernas liv och angav sakligt jazzens strukturella grunddrag vad gäller rytm, synkoper, instrumentation och improvisation. I sin artikel elva år tidigare hade Erikson och Lundkvist visserligen också räknat upp viktiga musikers namn och inspelningar, men på ett mycket mer subjektivt sätt vinklat framställningen mot sitt eget primitivistiska huvudtema.

Eriks var inte ensam om denna nya saklighet. En betoning av expertkunskap utbreddes sig i den yngre generationen av jazzälskare. En gemensam nämnare var att söka sig mot jazzens svarta rötter i New Orleans, vid denna tid när den samlande swingjazzen började efterträdas av en ny dikotomi mellan experimentell bebop och bakåtsträvande tradjazz. Det utgavs alltfler historiska framställningar som förenade skivsamlarnas och spisar-klubbarnas detaljrika faktasamlande med en bakåtblick på jazzens rötter i New Orleans och Chicago: Eric Sandströms ”Den okända jazzen” i fjärde årgången av tidskriften *40-tal* och Olle Helanders faktaspäckade bok *Jazzens väg* (bägge 1947). En tidningsartikel av Allan Fagerström 1949 betonade ”publikens sakkunskap” och musikaliska kvalitetskrav: ”Över

huvud taget är klassiskt ett nyckelord för Armstrongs jazzmusiker”.⁵⁷ Dessa tendenser berör de förändringar i relationerna mellan konst och populärkultur som behandlas i nästa kapitel.

Det nya i förbindelse med det som alltid varit

De skönlitterära författarna var alls inte de enda som formulerade skiftningarna i tidsandan. Det gällde även sångtexterna och andra populärkulturella röster. Effekterna skiljer sig åt mellan alla de olika exemplen på modernistiska förhållningssätt till moderniteten och dess medier. Primitivismen frammanar en förmodern naturlighet som knappast uppfattades som tryggt hemvand utan snarare bröts som en exotisk krydda mot den civiliserade urbanitet som själv började bli rutin. Glada sånger kunde istället göra det primitiva till något hemtamt. I alla sådana exempel framhävs något som nytt och ovant, samtidigt som det inkorporeras och görs bekant genom att associeras med något invariant och traditionellt.

De modernistiska rösterna laddade ofta upp två spänningar till bristningsgränsen. Den ena nyckelspänningen var den mellan det nya och det gamla, eller mellan *modernitet och tradition*. Bilder av det förgångna och det framtida ställdes ständigt som motpoler mot varandra, oavsett om det förmodernas utplåning sörjdes eller applåderades. Samtidigt var det alltså oerhört vanligt att anspelningarna på denna dikotomi lade sidorna bredvid varandra och försökte jämka dem samman genom att söka efter traditionen inuti det nyaste, till exempel i form av modets tidlösa primitivitet eller den nyamerikanska livsstilens sammanväxt med en ursvensk folklighet. Sådana sammanjämkningar upplöste inte dikotomin utan fick sin starka effekt just genom att polariteten målades i så bjärta färger. Att den hottaste jazzen kunde spelas på skärgårdsöns brygga var spännande endast om de två först uppfattades som varandras motsatser.

Den andra nyckelspänningen drogs upp tvärs igenom det nya: mellan *modernitetens kalla och varma sidor*. Till kylan hörde det rationellt målorienterade förnuft som tycktes styra teknologierna, den kapitalistiska ekonomin och folkhemmets förvaltningssystem. Runt teknik, marknad och statsinstitutioner spanns föreställningar om medveten effektivitet, profitmaximering och kalkylerande kontroll. Mot dessa moderna drag ställdes modernitetens heta sidor: den lössläppta njutningen, de omedvetna känsloströmmarna, begärsutlevelsen, den nuorienterade livskänslan

som skar av förtöjningarna i konventionernas hämningar. Kontroll och utlevelse var och förblir typiskt moderna motpoler i ständig inbördes kamp.⁵⁸

Förhållandet mellan modernitet och tradition är mer komplicerat än man först kan tro. Det moderna inte bara upplöser utan lever också i symbios med äldre traditioner och skapar sina egna. Nytt och gammalt samspelar alltid, men detta samspel får en särskild laddning i det moderna, menade Walter Benjamin:

Definitionen av det ”moderna” som det nya i förbindelse med det som alltid varit. [...] Det har inte funnits någon epok som inte kände sig i excentrisk mening ”modern” och trodde sig stå omedelbart inför avgrunden. Det förtvivlat klara medvetandet om att stå mitt uppe i en avgörande kris är kroniskt för mänskligheten. Varje tid anser sig vara ohjälpligt nymodig. Men det ”moderna” är annorlunda just som de olika aspekterna i ett och samma kalejdoskop.⁵⁹

Benjamin visade att moderniteten ”citerar ständigt urtidshistorien” i ”bilder där det nya genomsyras av det gamla. Dessa bilder är önskebilder” eller bildfantasier som ”väcktes till liv av det nya” och försöker ”ta avstånd från det föråldrade”, ”det nyss förgångna” och därvid istället går ”tillbaka till det urtida förgångna”. I ”kollektivets undermedvetna” smälts dessa ”urtidshistoriska element” samman med ”det nya” och ger ”upphov till utopin, vilken har lämnat spår efter sig i tusentals konfigurationer i det dagliga livet: från de bestående byggnadsverken till de flyktiga moderna”.⁶⁰

Denna specifika kombination av nytt och arkaiskt såg Benjamin inte minst hos en modernistisk poet som Baudelaire. Ett annat slående exempel är Jules Verne, som kombinerade en positivistisk vetenskapslust med mytiska narrativa element. Det som framhävdes var en specifik affinitet mellan det ultramodernt nya och något tidlöst arkaiskt, snarare än exempelvis den närmare historiska traditionen. Så sopade exempelvis funktionalismen i arkitektur och design bort århundraden av historiska överlagringar och återknöt det framtidsorienterade till en förment allmänmänsklig naturbas.⁶¹ Den typen av konstellationer av supermodernt och arkaiskt förekom i vitt skilda versioner ymnigt hos såväl de estetiska primitivisterna som i den breda populärkulturen under mellankrigstiden. Överallt förekom försök att återförankra jazzen i uråldriga livsformer, anting-

en de nu söktes i Afrikas djungler eller bland den svenska landsbygdens ängar, skogar och berg. Detta gällde långtifrån endast den primitivistiska fraktionen av modernismens estetiska avantgarde utan genomsyrade moderna självbilder i allmänhet, ända ner i förstädernas byggnader och populärmusikens texter.

Detta betyder att många envisa polariteter skakats om i det moderna. Seglivade föreställningar om att uråldrigt och nytt skulle vara oförenliga extremer överskrids av en värld som tvärtom förenar dem och som samtidigt också gör känsla och förnuft till något helt annat än varandras motsatser. Många envisas med att sätta upp romantik och upplysning som antagonistiska motpoler, men i de föreställningar som dominerar redan i mellankrigstidens kulturella uttryck kan de lika gärna framträda som två sidor av samma mynt. Det ultramoderna tycktes möjliggöra ett sant återvändande till det naturliga ursprunget, i samma andetag som den moderna känslan tycktes förnuftig och det moderna förnuftet bejakade känslornas fria spel. Primitivism och funktionalism var visserligen åtskilda strömningar i sin tid, men de hade många beröringspunkter och bägge passade väl in på Benjamins karakteristik av den moderna utopins sätt att förena det ursprungliga med det kommande. Antitesen var istället det mellanliggande: de nyligen stelnade konventionerna, den föråldrade traditionens normkrav – sådant måste brytas genom nyskapande som återknöt till det djupast liggande, vilda, naturliga, enkla, spontana, eviga.

En sådan syn lever trots alla sentida uppbrott kvar i dagens kulturella uttryck: vi befinner oss ännu i en modern epok. En rad skilda tids- och modernitetssuppfattningar kvarlever parallellt. Termen ”postmodernitet” är olycklig eftersom det är svårt att se att den moderna eran skulle ha avbrutits av något radikalt annorlunda. Men även begreppet senmodernitet reser undran ”vad kommer sedan?” Fast epokskiften behöver inte nödvändigtvis vara totala brott där allt som en gång gällde plötsligt blir ogiltigt. Vilken epokbeteckning framtidens människor kommer att fastna för om vår egen tid är ännu svårt att sja om, men kanske kommer de typiskt moderna dragen – såsom ambivalenser, differentiering, individualisering, reflexivitet och gränsöverskridanden – aldrig att riktigt upphävas utan bara bli så självklart vardagliga att de överflyglas av nya och mer akuta teman som får större betydelse för hur man ser på den egna epoken. Då blir framtiden aldrig ”postmodern” i någon radikalt antitetisk mening, utan de moderna drag som tidigare upplevts som epokgörande träder bara i bakgrunden som något in-

neboende i kulturens nutida former, samtidigt som helt andra egenskaper kommer att dyka upp som framtida epokmarkörer.

I vissa sammanhang upphörde i och för sig termen ”modern” att fungera som slagord för det senaste till förmån för ”samtida” och senare rentav ”postmodern”. Men dialektiken mellan anti- och promoderna positioner var långtifrån uttömd. I den internationella hiten ”Civilization (Bongo, bongo, bongo)” (1947/1948) vidgades modernitetsproblematiseringen till en civilisationskritik som lades i munnen på en ”stackars liten neger i en bambustam”. I det engelska originalet gisslades främst storstadens buller, trängsel, stress och artificialitet: ”bright lights, false teeth, door bells, landlords, [...] penthouse, bathtub, streetcars, taxis, [...] jailhouse, shotgun, fish hooks, golf clubs”. Gösta Rybrants svenska översättning riktade istället kritiken åt två andra håll. Dels ironiserades över ”Tarzanfilm” i den tradition av Hollywoodsatir som blomstrat redan hos Ernst Rolf mer än 20 år tidigare. Dels häcklades stat och politik, vars byråkratiska planeringsvaninne även var en vanlig slagpåse inom svensk film: ”källskatt, mattvång, krångel, trassel”. Bäggedera knöts samman i formuleringen ”bio, radio, riksdag, struntprat”, och sången slutar i tidstypisk efterkrigsanda: ”Och atombomben hörde vi ända hit ifrån Bikini. / ’Civiliserat...’ – Jag stannar här!” (Atombomben fanns också med i det engelska originalet.) Vridningen i politisk och närmast populistisk riktning kan kanske tolkas som en tidig signal om ideologiernas förestående ”död” i en mellanposition mellan fascismens förakt mot parlamentarisk demokrati och senare tiders antibyråkratiska kritik av välfärdsstatens sociala ingenjörskonst.

Så kan man skönja olika sätt att förhålla sig till det nya som utmanade de invanda livsmönstren och pockade på omställningar men också succesivt arbetades in i den grå vardagslunken. Att kombinera något framtidsinriktat nytt med något uråldrigt var en övergripande och utbredd tankefigur. Det som skilde olika ståndpunkter åt var *vilka* nya och *vilka* arkaiska drag som lyftes fram. Några satsade på eviga naturlagar, andra på primitiva drifter eller folkslag, åter andra på gamla folkliga traditioner, och de kunde kombineras med ny teknik, nya livsformer eller nya stiluttryck. Och dessa förhandlingar om människors plats i det moderna fördes sällan i abstrakta termer utan gavs konkretion i relation till de olika identitetsdimensionerna.

Det unga

Det är vår generation som nu står och klappar uppå dörrn.
Hela världen ligger framför oss. Vi besegrar den förstås.

Gösta Stevens: "Det är vår generation", 1933

Liksom alla andra epokbegrepp är moderniteten starkt förknippad med dimensionerna *ålder* och *generation*. De unga tycks i och för sig alltid ligga nära det nya, och när den moderna epoken lägger så stor vikt vid ständig förnyelse hamnar ungdomen mera i centrum. När tider förändras växer nya generationer upp som tidigt och djupt präglas av dessa nya tider. Yngre ålderskategorier påverkas på andra sätt än äldre av förändrade livsvillkor, och även om förmågan att omskapa sig själv aldrig helt bortfaller så tenderar den ändå att försvagas. Därför är det knappast någon överraskning att många talar om moderna livsstilar i termer av en kulturell förnyring, som något där unga människor är särskilt aktiva och som en skiljelinje mellan gångna och framtida generationer. Det omvända vore nästan otänkbart: det finns knappast någon som skulle skildra de yngre som konservativa och de äldre som ett estetiskt avantgarde.

Det som är nytt tenderar alltid att uppfattas som ungt och kopplas därmed metaforiskt till ungdomlighet. *Det unga* och *det nya* – ungdom och modernitet – binds samman. Denna koppling har en lång tradition, som regelbundet omformuleras genom historien: ungdom, tidsskiften samt vetenskapligt och konstnärligt skapande är zoner där det nya förefaller uttryckas särskilt snabbt och starkt, och i mellankrigstidens unga jazzmiljöer tycktes de sammanfalla och förstärka varandra. Det hade utvecklats en utbredd ungdomlighetsretorik under det sena artonhundratalet, när samhällsförändringarna sågs i termer av förnyring, och tjugotalsjazzen gled villigt in i en sådan tradition, eftersom den hörde till de nya kulturformer som jämförelsevis många verkliga ungdomar också ägnade sig åt. Det var ingen slump att det författaravantgarde som då valde att kalla sig Fem unga också ägnade jazzen sitt intresse.

Ungdomlighet var på de flesta håll i samhället ett allmänt högt skattat abstrakt värde, även bland dem som skarpt kunde ogilla verkliga ungdomars konkreta uttryck. Det socialt perifera kan ofta vara symboliskt centralt i ett samhälle, och så var det med ungdomen. Föryngring av kulturens vitalitet eftersträvades av såväl högerkonservativa som vänsterradikala. Så tillskrev tonsättaren och konstmusikskribenten Wilhelm Peterson-Berger i en tidningsartikel från 1936 folkmusiken kraft att föryngra konstmusiken:

Och så är folkmusik alltid – *ungdomlig*. Hela dess stämningvärld är den ungdoms som just nått fram till att uppleva den en gång så besjunga första kärleken, den naiva, blyga, svärmiska, och dess följdforeteelser längtan och smärta, allt detta som numera bara tycks finnas kvar i folkvisor eller åtminstone i deras melodier. *Folkmusik är aldrig gubbmusik*. Därför förblir den också en outsinlig föryngringskälla – för den konstmusik som är äkta nog att kunna sätta värde på föryngring.”¹

Detta kapitel börjar med en diskussion av förhållandet mellan ålder och generation. Sedan granskas det unga nya, alltså modernitetens metaforiska ungdomlighet, så som den framträder i tidens uttryck. Därefter gäller det istället de nya unga, alltså tidens ungdomar: hur ungdomstiden mer generellt skildrades, hur nya specifika ungdomsstilar framträdde, och hur ungdomar mer konkret formerade grupper i form av gäng, klubbar och föreningar. Till sist behandlas de generationsklyftor som uppträdde inom jazzen i takt med dess eget åldrande.

Åldrandets generationer

Ungdom är ett flerskiktat och föränderligt begrepp. Ungdom år 1930 var delvis annorlunda än 1900 eller 1960, och betydde inte vid något tillfälle samma sak för alla grupper eller i alla sammanhang. Ungdomskategoriens skenbara enhetlighet döljer en finmaskig uppdelning i ett flertal åldersintervall och delkulturer, grupper och individer.

Ungdom har med kropp och biologi att göra, vilket begreppet pubertet anger, men också med psykologin, i adolescensens inre vuxenblivande. Där finns också sociala aspekter som rör hur unga människor positione-

ras i samhället och till sist även en kulturell ungdomlighet i smaker och stilar som förknippas med ungdom. Ungdom är både en individuell livsfas och en samhällelig kategori. Ungdomsfasen går genom flera sammanhängande etapper av såväl fysiologiskt som psykologiskt och socialt vuxenblivande, från barndomens slut till den stegvisa och ibland diffusa övergången till vuxenheten. Som samhällelig kategori är ungdomen mångfasetterad och föränderlig och kan indelas i en rad olikartade undergrupper. Men därutöver kan man alltså även tala om en kulturell ungdomlighet som skapas genom texter och andra symboliskt uttryckta identitetsbilder.

I princip passerar alla människor som blir vuxna genom någon form av ungdomsfas. Här finns en viss jämlikhet, samtidigt som ungdomen har högst olika utsträckning och kvalitet för olika klasser, kön och etniska grupper. Ungdom är därför ingen enhetlig essens utan en töjbar kategori, eftersom den bebos av alla under en kortare period och därför av olika individer i varje ögonblick, i en följd av olika generationer som successivt lägger till nya betydelselager till ungdomsbegreppet. Medan barndomen ibland uppfattas som en sorts egen tillvaro vid sidan om vuxenlivet, men helt beroende av vuxnas omsorg, handlar ungdom om vuxenblivandets utsträckta övergångsfas med en successiv maktförskjutning mot en relativ vuxen autonomi som myndig medborgare. Ungdomar är i sin livsstil rörligare än andra åldersgrupper genom att de är så illa tvungna att i åtminstone viss mån byta livssätt när deras kroppar omvandlas och de klättrar uppåt i skolklasserna, skaffar sig utbildning, jobb och egen familj.

Ungdom berör egentligen två skilda men ofta sammanblandade dimensioner: ålder och generation. De två har mycket gemensamt men är faktiskt i ett avseende varandras direkta motsats: medan ålder är den enda identitetsaspekt alla är tvungna att ständigt skifta, är generation den enda aspekt som ingen någonsin kan byta ut. Sin ålder kan ingen behålla, men sin generation kan ingen lämna! Tidens gång tvingar alla att åldras, men ingen kan kliva ur sin generationstillhörighet. Ungdom är både en ålderskategori och ett generationsbegrepp. Bägge dessa dimensioner hänger nära samman med själva tidsdimensionen, men ibland är det viktigt att skilja ålders-, generations- och tidsfenomen från varandra.

Ett tidsbundet fenomen är något som uppstår under en avgränsad tidsperiod, exempelvis ett decennium, och då drabbar eller bärs upp av en större del av en given befolkning. Ett åldersbundet fenomen är istället något som under en längre period huvudsakligen gäller för en avgränsad ålders-

grupp, exempelvis pensionärer eller tonåringar. Ett generationsbundet fenomen uppstår inom en yngre åldersgrupp i en viss tid och följer denna kohort någorlunda långt upp i åldrarna. När något nytt uppträder framgår det ofta rätt klart om det slår an inom i princip alla åldrar – och således kan vara ett tidsfenomen – eller om det är knutet till de yngre i samhället, men om det senare gäller kan det vara svårt att förutsäga om det kommer att utvecklas till ett nytt inslag i ungdomsålderns kulturmönster eller om det istället kommer att följa just dessa ungdomar tills de blir gamla.

Ungdomar berörs tidigt och tydligt av samhällsförändringar och har med sin stilistiska rörlighet lättare att ge tydliga uttryck för sina sätt att hantera dessa förändringar. Dimensionerna ålder och generation är som helhet knutna till tidens gång, men just ungdomsfasen markerar särskilt starkt den temporala flyktighetens ständiga identitetsskiften.

Det allmänna odlandet av någon form av nya, afroamerikanskt inspirerade mode- och musikstilar kom att utvecklas till ett allmänt ungdomskulturellt drag under hela nittonhundratalet, även om namnen på dessa stilar ändrades genom decennierna. Hot och swing avlöstes av bebop och tradjazz, sedan kom rockens hela serie av stilar, men själva det faktum att tonåringar gav sig hän åt sådana experimentlystna aktiviteter förblev länge ett åldersbundet drag. När de unga blev äldre behöll de ofta sin ungdoms smak men slutade med stilprövandet och inordnade sig i en vuxen livsstil. Därmed kan man samtidigt konstatera att varje enskild ungdomskulturell musikstil har generationsbundna drag. Swingfansen behöll sina preferenser genom åren, och nästa kull av ungdomar fann dem missiga. Så genomkorsades ungdomskulturens åldersbundna tradition av en följd av särskilda ungdomskulturers generationsbundna smakmönster.

När jazzen först uppmärksammades trodde många att den bara skulle bli en kortlivad modefluga – liksom man senare på femtiotalet trodde om rocken. Men det visade sig alls inte handla om något snabbt övergående tidsfenomen. Som helhet har jazzgenren brutit loss från både tid, ålder och generation och etablerat sig som en långsiktigt livskraftig musikkategori. Det hindrar inte att odlandet av vissa av dess olika delstilar periodvis varit bundet till både åldrar och generationer. Swingens publik valde sin musikstil för att den motsvarade både deras ålder som tonåringar (vilket förklarar dem som slutade lyssna aktivt när de blev äldre) och deras generationserfarenhet som unga i sin särskilda världskrigstid (vilket förklarar musikens fortsatta starka laddning ända till idag för många av dem).

Ungdomar konsumerar mycket medier och musik i samband med dans och kamratumgänge. Under mellankrigstiden var det jazzen som mest markant färgade tidsandan, och därmed präglade den också den generation som hade sin ungdom då. Men de två aspekterna löper inte alltid parallellt. Enskilda utsagor om tidens unga kan antingen referera till åldersgruppen av ännu inte vuxna individer som förväntas växa från sin omogna smak, eller också syfta på en generation som formats av en speciell historisk situation och som lär behålla sina särdrag livet ut.

Det kan finnas en tendens att rena åldersförklaringar blir mer bagateliserande än generationsförklaringar, eftersom något som bara gäller en viss åldersgrupp är något man växer ifrån, medan det som följer en generation innebär att en viss tid lämnar bestående spår. Kulturfenomen som jazzen kan förklaras i ålderstermer av dem som antingen roat förlöjligar dem eller inte vill göra någon större affär av sin ungdomliga vurm. De som djupt ogillar och oroas över jazzen får större kraft i fördömandena om den tolkas som uttryck för en degenererad generation (och tid) i förfall, samtidigt som även de seriösa fansen ger sin smak större tyngd genom att utmåla den som tids- eller åtminstone generationsfenomen. Att se något som uttryck för ungdomligt oförstånd som man snart växer ifrån är inte lika lätt för den som själv är ung och gärna tar för givet att det som känns viktigt nu alltid kommer att göra det. När Karl Gerhard ironiserade över "Jazzgossen" (1922) skildrades ironiskt den unge mannens löjlighet. De moraliska kritiker som tolkade jazzen som ett allvarligt symptom på civilisationens förfall uppfattade den däremot som ett generationsuttryck och fruktade dess överlevnadskraft. Och medan njutningslystna jazzfans kunde försöka få vara ifred med sina nöjen genom att förklara att det bara handlade om naturliga ungdomsintressen så ville som regel de mer seriösa experterna hellre betona generationsaspekten och nedtona ungdomligheten i sig.

Det är dock inte alldeles lätt att ens analytiskt hålla isär dessa bägge sidor, eftersom de går in i varandra och orden används på ett överlappande sätt. I sången "Det är vår generation" från Södra Teaterns nyårsrevy 1933 sjöngs exempelvis: "Det är vår generation som nu står och klappar uppå dörrn. / Hela världen ligger framför oss. Vi besegrar den förståss. / Med vår ålders kända fräckhet och med spänst i vristerna / plus vår gyllne ungdoms täckhet får vi dölja bristerna." Här talas om en generation men på ett sätt som snarare pekar mot en åldersgrupp som vill upp än som anspel-

ning på någon epok- och generationsväxling. Denna ”vår generation” är helt byggd på föreställningar om en närmast evig ungdomlighet, i uttryck som ”gyllne ungdom”. Revyartisternas djärvt uppåtsträvande karriärsträvan – ”uppåt stjärnorna vill vi se och tro att vi dem en gång når” – var knappast metafor för någon inbrytande generationsbunden tidsanda, utan snarare för lärlingarnas eviga och åldersbetingade längtan att erövra de gamla mästarnas position. En generation som definierar sig genom strävan att bli vuxen och erkänd gör ju därigenom en sorts självupplösande identifikation som inte skiljer sig från andra tiders ungdomsgenerationers och därför knappast utgör något tydligt generationsmedvetande. 1944 skrev kapellmästaren Georg Enders:

Det ligger i människans natur att man i tankarna gärna uppehålla sig kring den lyckligaste och roligaste tiden i sitt liv, och det är ju oftast ungdomsåren med alla minnen från den tiden man började svänga i dansens virvlar med sin käraste. När de unga av idag dansat sig trötta, och nästa generation tar de första dansstegen efter en återigen ny dansmusik, kommer de gamla då att tala om den gamla goda tiden och att dansmusiken då var som den skulle vara. Jorden rör sig kring solen, om och om och om igen!²

Här framträder åldersdimensionen som den avgörande, vilket tröstar den orolige. Livet har sin gång, generationerna kommer och går, men ungdomens gyllne tid består. Författare som Artur Lundkvist var istället starkt medvetna om generationernas enhet och sorterade noga sina kollegor i olika årgångar när det gällde deras förhållande till jazz. På liknande sätt refererade Gustaf Rune Eriks i intervjun med självklarhet till jazzintresserade generationskamrater som Hans Viksten, Ulf Linde, Svante Foerster, Petter Bergman, Rune Olausson, Erik Lindegren och Rolf Parland, Matts Rying, Axel Liffner och Stig Carlson: ”Vi som var tonåriga på trettio-talet”. Att de var jämnåriga var viktigt: ”Man absorberar ju lättare när man är ung. Det är ju väldigt svårt för människor som är invanda i andra mönster och andra musikformer att svänga om.” I dessa fall framhävs en bestämd koppling mellan åldersbetingad ungdomlighet och de unika generationernas insocialisering av tidsbestämda erfarenheter. Så vävs de bägge ungdomsdimensionerna samman.

Modernitetens ungdomliga nyhet

Ungdomens och ungdomlighetens betydelse skiftar alltså från tid till tid, från kontext till kontext, från genre till genre och från individ till individ. Men om inte annat så binds de alla samman av själva ordet ”ung”, som i tidens texter gång på gång associerades till det nya. Det moderna var i svensk mellankrigstid helt enkelt ungt, och uppfattades just som sådant. Det unga nya blev en självklar metafor – så självklar att den kunde upplevas som helt naturlig, för vad kunde vara naturligare än att identifiera ett ungt samhälle med en ung människa?

Tidskriften *Modern ungdom* ville enligt sitt allra första nummer 1936 vara svensk ungdoms ”eget organ”, ”som speglar den mentalitet, den anda som behärskar just denna nya ungdom. Vår egen tids ungdom”. Den skulle göra detta ”genom optimism, framåtanda och en fast tro på det nya, det moderna i tiden” och därigenom ”tillvarata den moderna ungdomens intressen och föra dess talan i samhället”:

I dag är familjen inte hemma. Biografernas neongasreklamer, teatrarernas färggranna affischer, danspalatsens stora svängdörrar, de tolvcyindriga bilarnas hästkrafter ha konkurrerat ut den öppna spiseln och den japanska paciencen.

I dag upplever vi en ny tid, en modern tid. Vi nutidsmänniskor ha inte längre sinne för det lugna, flegmatiska. Vi vill ha **fläkt** och **fart** över vår tillvaro. Vi ha blivit moderna människor.

Mest gäller detta naturligtvis den unga, uppväxande generationen. Ungdomen av i dag upplever den nya Tidens pubertetsålder, den representerar en genombrottsgeneration. Därför är den också i många avseenden missförstådd och betraktas med skeptiska ögon av dem, som redan bära grånande hår på sina hjässor. Detta är helt naturligt. Den gamla mentaliteten och den nya, den unga är så vitt skilda från varandra, så helt olika. Därför ha de äldre många gånger svårt *att förstå* oss moderna, unga människor.

Här kombineras ålders- och generationskänsla i en typiskt modern livskänsla där ungdomsfasens och samtidens öppna rörlighet flyter samman med varandra och gör ungdomen till tidens främsta företrädare. Sven Gisolv skrev om den moderna tiden som en problemfylld övergångstid som

tvingar den enskilde att tidigt tänka igenom frågorna och ta ståndpunkt, söka finna en fast punkt och en bestämd idé i tidens brokiga konglomerat av idéer för att runt denna bygga sin självständiga livssyn. I nästa nummer upprepade redaktionen att tidskriften skulle vara en tidning för modern ungdom, men samtidigt uppluckrades åldersbindningen: ”med *modern* ungdom menar vi inte den ytliga, slamsiga och illa uppfostrade ungdomen, utan den ungdom i *alla* åldrar, som vill tänka och handla sunt och framför allt modernt”. Åldern spelar ingen roll, ”bara man tänker modernt. Och modernt måste vi tänka för att kunna vara med vår tid och följa tidens ström i denna upphetsade och jäktande värld.” Senare i samma tidning erkänns att somliga ungdomar kunde förefalla vara ”den personifierade likgiltigheten”, men det gäller inte generellt:

Den unga generationen har en klar och markerad livsåskådning, även om den inte i tid och otid gör reklam för sin tro på detta något, som finns på djupet av de flesta unga människosjälar. Vår livsåskådning är framtiden och världens fortsatta sunda utveckling. Vårt liv är i viss mån en dyrkan till tekniken, till vetenskapen och dess outtömliga möjligheter. Men vi besitter också en brinnande tro på den framtida möjligheten att skapa något nytt, något bättre än det nu bestående. [...] [Det] är en levande tro på framtiden, på den stora morgonrodnaden vid horisonten, som är vår livsåskådning”.

Ledaren i tidskriftens fjärde och sista nummer förordade en förnyring av riksdagen: ”Ungdomen *måste* släppas fram!”³ Tidskriftens aningen romantiska ungdomsentusiasm hade rötter i en romantisk tradition, där hoppet om samhällsförnyelse knöts till de yngre som föreföll relativt oförstörda av civilisationens förfall. Den har flera gånger fått en renässans, exempelvis i sextiotalets ungdomskult.

Visserligen kunde en så romantisk-utopistisk ungdomskult nog 1936 av andra upplevas som aningen föråldrad, när en mer jordnära och realistisk idé om ”verklighetssynens ungdom” börjat slå igenom i kulturdebatt och politik. Liksom Sven Stolpe och Erik Blomberg tog exempelvis flera från författargruppen Fem unga avstånd från den optimistiska idealismen hos ungdomsgenerationen före första världskriget och betonade det primitiva, fysiskt hårda och maskinella snarare än det abstrakt och luftigt romantiska hos ungdomen. Även i partipolitiken skedde motsvarande om-

svängning. Ungdomen drogs efterhand in som förtrupp i samhällsförändringens konkreta reformarbete, inte bara som vag retorisk figur.⁴ Så kännetecknades mellankrigstiden av vad historikern Henrik Berggren kallat ”en rörelse från en *romantisk* till en *modernistisk* ungdomsuppfattning”, med ett antiutopiskt ungdomsbegrepp som byggde på ”ett accepterande av förändring som ett normalt tillstånd för ett modernt samhälle”.⁵ Dock förefaller det ju snarare som om detta skimmer knappast upplöstes av realpolitiken utan snarare kombinerades med den i förnuftsstroende modernistiska formuleringar. Ungdomen symboliserade fortfarande modernitetens ständiga föränderlighet. ”Ungdomen sågs – i linje med dess nya roll som social intressegrupp – som särskilt mottaglig för en alltmer accelererad och svårkontrollerad moderniseringsprocess i det svenska samhället; för att kunna förstå denna måste man lyssna till ungdomen.”

Kopplingen mellan ungdom och modernitet förblev alltså stark under trettioalet, vilket inte minst märks i de återkommande sammanställningarna av ungdom, nya medier och jazz som symboliskt laddade källor till det moderna livets påstådda förfall. Sådana ”syndabocksmöten” framträdde i de debatter som ofta i generationstermer fördes kring swingmusik och ”dansbaneeländet”. Starka underliggande föreställningar såg ungdomar som annorlunda och i någon mening utanför samhället, samtidigt som de unga också var de som lättast tog till sig tidens moden och först utprovade moderna livsstiltrender – långt innan de slog igenom fullt ut bland vuxna och i exempelvis de etablerade politiska organisationerna. Åtminstone vissa ungdomsgrupper och deras kulturella uttryck fungerade som seismografiska känslopröt för moderna tendenser, som stilistiska vindflöjlar, om än knappast nödvändigtvis som någon ledande elit i den pågående samhällsförändringen.

1941 råkar det finnas gott om talande exempel, i kölvattnet av radio-program som *Vårat gäng* och filmer som *Swing it, magistern!*. I *Teater och Musik* skrev en recensent: ”... och kom sedan och säg att swingmusiken inte är dagens och morgondagens musik! Peterson-Berger och Jussi Björling kunna hälsa hem! [...] Ungdomen är den som alltid gör revolution och med hjälp av Alice ’Babs’ har den gjort swingrevolution. Men vi betvivla att hennes konst kommer att bli befruktande för musiken”.⁶ I ”Ho-dadia-da” (ur filmen *Gatans serenad*, 1941) ställdes Beethoven upp som motpol till den moderna och ungdomliga swingen, i ”Swing ändå” (ur filmen *Magistrarna på sommarlov*, 1941) fick Wagner samma roll. Så ställdes en

kombination av fräsch ungdom, vital modernitet och friskt kroppslig populärkultur upp gentemot ett block av grå ålderdom, trött tradition och konservativ finkultur. Sådana retoriska figurer blev vanligare under swing-eran, men redan 1922 antydde något liknande när Karl Gerhards "jazz-gosse" fick "vakt paradens mässingsmusik" att tystna. "Unga sjunga tidens melodi / som i moll kan gå ibland" – så knöts det nya till det unga i "Sånt hör ungdomen till" (1942): "Men lite hat kan hålla kärleken ung / liknöjdhet gör bara dagen tung / veta vad man kan och även veta vad man vill / sådant hör vår ungdom till".

Generationsaspekter är redan berörda i de tidigare översiktliga beskrivningarna av skiftena inom och mellan decennierna. Ständigt formuleras kampen mellan ideologiska eller estetiska positioner som ett uttryck för ett ungt gardes angrepp mot seniorerna, samtidigt som pretendenternas strid mot den etablerade ortodoxin utgör en avgörande drivkraft som bestämmer denna kulturkamps förlopp. Det var ingen slump att Fem unga tog sig just det namnet: ungdom och modernitet/modernism hörde samman. Så hade det redan länge eller kanske alltid varit, inte minst i de tidigare inflödena av amerikansk populärkultur. Det är en tematik som successivt tillspetsas och utbroderas i den moderna epoken, men som förmodligen utgör en seg struktur som betingas av människolivets grundvillkor. Åtminstone var det så saken oftast uppfattades, exempelvis i Boyes *Astarte*:

Ty den yttersta akten, den att ge värde åt tingen, den är hungerns makt. Och puberteten betyder nya organ, nya möjligheter och nya värden, eftersom den betyder ett ofantligt tillskott av hunger. Med okroppsliga armar griper den efter stjärnorna. Med skälvande nerver borrar den sig djupt ner i köttet och mullen. Den har makt att forma gudabilder av allt som kommer inom räckhåll och makt att kasta sig själv som offer framför fötterna på sina gudar. Den är kaos, men också nyskapelse, för många den avgörande, för många den sista.⁷

Kopplingen mellan ungdom och modernitet var dock inte fullt så rätlinjig som man lätt kan förledas att tro. I vår ungdomsinriktade tid söker olika författare i efterhand retuschera bilden av den tidiga jazzen i termer av just ungdomskultur, vilket inte är helt korrekt. Visst fanns det redan på tjugotalet uttryck för att jazzpubliken sågs som ungdomligt frisk eller lika ung-

domligt osund. Men förvånansvärt många gånger betonades i sånger och pamfletter istället jazzens generationsöverskridande attraktionskraft. Jazzens arenor och uttryck hade onekligen vissa ungdomskulturella inslag, men långtifrån så starkt som sedan rocken. Först sent på trettioalet, med swingpjattar, nalensnajtare och tonårsidoler som Alice Babs i filmerna och i radioprogrammen med *Vårat gäng* (1938–46; Alice kom med i gäng-et våren 1940), började ungdomligheten explicit att framhävas i samband med jazzmusiken. Alice Babs blev landets första stora tonårsidol och *Vecko-Revyn* ordnade Alice Babs-tävlingar över hela landet.⁸ Under åren runt 1940 kunde ungdom, jazz och modernitet presenteras som en starkt positivt laddad triad, där swingkapellet skulle ersätta både symfonin och gammalvalsen, och magistern ska läras upp till swing av sin frejdiga elev. Där anades embryot till en generationsstrid, men den gavs genast en harmoniserande symbolisk lösning, exempelvis på slutet i Alice Babs-filmerna, där de vuxna till sist förmåddes inse och ryckas med av ungdomens glada kraft. Liknande kompromissformationer återfanns i åtskillig annan amerikansk och svensk populärkultur både då och senare, exempelvis i filmer som femtioalets *Blackboard Jungle*, sextioalets *The Young Ones* och åttioalets *Dirty Dancing*.

Många av dåtidens texter (sånger, romaner och filmer) skildrade vuxna och äldre som påfallande barnsligt lekfulla, med eftervärldens mått mätt. Samtidigt hade ännu inte några större sociala skikt något längre ungdomsmoratorium – det saknades frirum där bredare lager av tonåringar gavs tid, utrymme och pengar att utveckla egna aktiviteter och livsstilar. Jämfört med tiden efter 1950 var därför ungdomen länge relativt mer nedtyngd, medan många vuxna kunde framstå som lekfullare än senare. I det sena trettioalet kan tendenser i den senmoderna riktningen skönjas i länder som Sverige, på grundval av materiella förutsättningar inom konsumtionsekonomi, klassmässig struktur och utbildningsväsende, men först på femtioalet blev resultaten tydliga. Även medierna hade central betydelse för detta skifte. Men ungdomen framställdes fortfarande mest som en livsfas som alla passerar och lämnar bakom sig i nostalgiska minnen. Då dröjde det dessutom inte länge innan rocken fick jazzen att framstå som både tidsmässigt föråldrad och förknippad med vid det laget ganska åldrade generationer.

Unga och gamla tillsammans

Lustigt nog behandlar alltså de sånger jag samlat förvånansvärt sällan ungdom i termer av skillnad. Moderna generationer skildrades ibland som bärare av nya och annorlunda livsstilar, men sällan då explicit som just ungdomar. Tvärtom betonades ofta att gamla och unga förenas i dansglädjen. Ibland kontrasterades visserligen jazzens ungdomlighet mot äldre(s) genrer, men inte sällan smältes de istället samman i en generationsöverskridande extas. De texter som handlade om musik och dans betonade mycket oftare den gränslösa åldersblandningen och musikens generationsenande kraft än något radikalt brott mellan yngre och äldre.

Ett exempel var Johan på Snippen med sitt handklaver i "Bonnjazz" (1928): "fast du är sjutti och jag sjuttifem, så ska vi jazza med gammal bonnakläm". Ordet "gammal" får här en dubbel betydelse, och anger samtidigt både de dansandes höga ålder och dansstilens traditionsbundna uråldrighet – så förenas såväl det nya med det uråldriga som det ungdomliga med äldre människor. Vad som var jazz förblev visserligen under hela tjugotalet ännu diffust, men kopplingen mellan ung modernitet och äldre tradition var ändå tydligt markerad.

I "Gå och lägg dej mamma!" (1927) framställdes den äldre generationen som gammalmodig, svag, lat, trött och orkeslös, i behov av sömn eller kanske av att för gott kliva åt sidan och ge plats för de yngre: "Gå och lägg dej mamma, gå nu med det samma / du förstår ej jazzmusik och dansar charleston ej / och du har ju sagt det låter blott som grytlock säj?" (1927). Men ändå är det där inte bara barnen som attackerar mamman utan även pappan/maken som "vill gå på danslokal" och inte tror att frun orkar följa med. Målet var ständigt att få äldre och yngre med på noterna i en glad gemenskap, så gott som aldrig att odla någon ungdomlig särart. Sådant kunde möjligen förekomma i pessimistiska romaner om unga rotlösa män, men knappast i jazzorienterade sångtexter.

I Sven Paddocks texter "Swing – swing, mamma, pappa" (1938) och "En swing i det gröna" (1939) rycks även de äldre med av allt det nya. I den förstnämnda är det hela kärnfamiljen som glatt ruskas om: "Land och städer, barn och fäder, / gammal och ung, gör nu som vi: spela och sjung! / Bjud upp frugan och i stugan / tag nu en sväng lyssna till vår refräng!"⁹ Det handlar om en allmän föryngring tvärs över åldersgränserna: "swing – swing mamma, pappa / Ni får inte stilen tappa". Det är

oerhört långt ifrån någon gatans ungdomsrevolt: ”Sätt nu fart kring hemmets väggar” heter det istället, för ”vi behöver piggas upp till barn på nytt”. Så blir ungdomligheten en vitamininjektion inte minst för de vuxna. I en variant med Lisbeth Bodin till Thore Ehrlings orkester ledd av Skånska Lasse från Vårat Gång (1940) lyder den inledande versen istället: ”Våra pappor, våra mammor måste förstå / i vilken rytm dansen ska gå. / Av oss unga lär er sjunga / låtarna som man hör det svänger om”, och sedan uppmanas föräldrarna vänligt: ”Snälla ni var inte stela. [...] Lär er dansa, lär er spela swing – bara swing!” Här framhävs ytterligare familjerelationen och vädjan till föräldrarna att hysa större förståelse för de ungas friska livsglädje.

I nyssnämnda ”Ho-dadia-da” (1941) skildrades en generationskamp där Beethoven, orkesterföreningen i Smörlanda och farbror Agaton ställdes mot ungdomarnas moderna swingsång och rytmglädje. Men den avgörande uppmaningen blev där ändå typiskt nog: ”Sitt inte där, kom med oss och sjung och dansa gammal och ung”. Det är svårt att föreställa sig en rapplåt med likartad tematik.

Också i filmen *En trallande jänta* (1942) skapas en generationsöverskridande allians mellan tonåringen Lars, den medelålders pastorn och den gamla hyresvärdinnan. Lars klagar först över motståndet mot ungdomars swingande: ”Äldre människor ger sig inte tid att lyssna. Dom vet inte att det kan vara vackert.” Men pastorn imponeras av hans kloka argument: ”Ja, en sak är då säker, att ni ungdomar förvånar mig mer och mer. Ni vet vad ni vill, och ni tänker inte så dumt – ibland.” ”Pastorn är alla tiders kille”, myser Lars.

”Ålder och sånt spelar rakt ingen roll / Vi ha ej satt några gränser / Ty gammal och ung det blir plus minus noll / och framåt och oppåt det är vår paroll”, sjöng en optimistisk Alice Babs i ”Gå opp och pröva dina vingar” (1944). Och så sent som 1946 sjöng Povel Ramel att ”Jazzen, den anfäller gamla och unga” [min kursiv], samtidigt som han ironiserade över moralväktarnas oro över ungdomens förfall. I femtiotalets dixielandkultur var det också unga musiker som beundrade de gamla veteranerna i en sorts generationsöverskridande gemenskap. Men då började detta överskridande få en speciell vinkling. Snarare än om någon allmän familjebaserad harmoni började det handla om vissa marginaliserade äldre som de yngre liksom adopterade, föregripande sextiotalet, där gamla svarta bluesartister fick agera läromästare åt unga vita rockmusiker

I hela mitt jazzinfluerade sångmaterial är det slående hur mycket oftare det handlar om det gamla än vare sig det unga eller det nya. Det är inte riktigt meningsfullt att genomföra en statistisk analys av mitt strategiska snarare än systematiska låturval. Jag kan bara konstatera att ordet ”gammal” i någon form där förekom tre gånger så ofta som orden ”ung” och ”ny” var för sig. I snitt en förekomst i var tredje sångtext för det förra mot en i var tionde för var och en av de bägge senare. En mycket grov klassificering av sångernas tematik som helhet ger vid handen att nostalgiska teman förekom aningen oftare än framtidsinriktade. Hälften av sångmaterialet talar explicit om framtid eller förfluten tid, och medan drygt en fjärdedel hyllar det förgångna är det i knappt en fjärdedel som framtidsförväntningarna överväger.¹⁰

Tidens ungdom

Det nya var som sådant trots allt övervägande ungt, men var de unga också nya? Hur såg de nya ungdomskulturerna ut som jazzen relaterades till? Går man från det unga nya till de nya unga är det inte lätt att skilja ut vad tidens ungdomar egentligen gjorde från de starka rådande stereotyperna, som dessutom ändrar sig från en tid till en annan.

Det har dock alltid funnits ett intimt samspel mellan ungdomskulturer och medier. Ungdomskulturen var inte en autonom levd företeelse som sedan bara avbildades eller diskuterades i medierna. Snarare är de två i grunden och från början sammanvävda – det är uppenbart idag men gällde även då. Jazzgossar, swingpjattar och nalensnajtare var samtidigt mediala konstruktioner och levande grupperingar. Ungdomar formade sina stilar med hjälp av mediernas klanger, bilder och berättelser. Medialiseringen var en förutsättning: den framväxande ungdomskulturen förutsatte medieburna uttrycksformer – musik och moden – och den levde själv i hög grad just i dessa medier. Det hindrar inte att den också var i högsta grad intensivt erfaren i vardagens identitetsskapande: medialiseringen innebär just att medierna blir en allt tätare integrerad del i vardagslivet. Därför blir mediernas röster om ungdomars kultur på flera sätt relevant för en förståelse av denna kultur själv, även om man behöver vara aningen försiktig med att dra helt rätta linjer mellan de två.

Vilka var de viktigaste av dåtidens tidstypiska ungdomsbilder, så som de förmedlades i en rad olikartade texter? Sten Selander gav en i grunden

rätt tidlös bild i *Vår Herres hage* (1923): ”Det kallas för att dansa shimmy. / Där förs en mö på femti vårar / ljuvt i ’dansörens’ armar fången / mot ungdomslyckans paradys.” En stående figur var de allmänna referenserna till ”ungdomstid så säll” (”Med Amor vid ratten”, 1930) eller att kärleken gör oss ”evigt unga” (”Det kommer en vår”, 1940). Explicit fysisk erotik och svärmisk romantik framstod som hotande respektive tjusande kännetecken för ungdomstiden. I några sångtexter antydde en ung och taffatt kärlek, som i ”Två små röda rosor” (1923), men när mer utlevande erotik antydde så gjordes den för säkerhets skull åldersobestämd, i sånger som ”Jag är törstig efter kyssar” (1929). Inte förrän med rocken blev något annat ens tänkbart, då genom de breddade inflödena från afroamerikansk rhythm-and-blues. Men vagare omskrivningar av en ungdomlig vitalitet och livsnjutning var det mer gott om.

I tidskriften *Tidsvittnen* 1935 ansåg den jazzintresserade musikpedagogen Knut Brodin att skolsång bör betona ”glädjemomentet”: ”en stegring av livskrafterna”, den ”stegrade livspotens som bygger upp och helar, som är det vårregn unga sinnen ofta äro i behov av”.¹¹ Sådana vitala behov ansågs särskilt starka i puberteten, när driftsutvecklingen ledde till ett intensivt brottande med den egna kroppen och samtidigt ett sökande ut i världen från skolan och hemmets trängre kretsar. Detta passade exakt in i den av Walter Benjamin skisserade typiskt moderna förening av det nya med det arkaiska som modernisterna förde fram, om man med det arkaiska här avser djupt liggande kroppsliga och själsliga drivkrafter. Den unga människans psykofysiska inre skavde mot civilisationen, men samhället erbjöd inte minst i afroamerikanskt influerad dans och musik samtidigt nya redskap att uttrycka och närmast terapeutiskt bearbeta denna plågsamma friktion. ”Jag är rå och vild av bara hälsa och ungdom och kraft, / jag vårdslösar mitt yttre och är grov i mun, / jag är rättfram och fruktansvärt oartig, / jag är obildad och saknar uppfostran, / jag har ingen moral” skrev Artur Lundkvist i dikten ”Ung rebell” (i *Glöd*, 1928). I romanen *Floderna flyter mot havet* sex år senare gav han en skildring av en plågsam ungdomlig frigörelseprocess som inspirerats av D.H. Lawrences erotiska vitalism:

Mina ungdomsår var en eländig tid. En meningslös, skamlig kamp, rena självförstörelsen! Vilket helvete ungdomen ändå är! Jag höll på med studier, jag trodde jag skulle bli något. [...] Så slutade jag med studierna, jag kunde inte genomgå kastreringsprocessen. Jag kom

utanför, jag passade ingenstans, jag fick alla emot mig, kamrater och föräldrar och släkt. Jag gav fan i dem. [...]

– Jag kunde inte komma till rätta med mitt problem, jag kunde inte finna min livsform. Jag hade råkat vilse och hittade varken hit eller dit. Vad skulle jag göra med min frihet, som inte var annat än tomhet? Vad kunde jag utvinna ur livet som verkligen var något värt för mig? [...] Jag gick på de enklaste danslokalerna, jag kände samma blinda, desperata hunger efter fysiska upplevelser som dessa andra ungdomar. De hade bara sina kroppar, de bodde trångt, var utan möjligheter: samhället var liksom slutet omkring dem, redan färdigt. De visste inte vad de skulle göra med sig själva, med den hunger, det begär, det hat de kände. De dansade och gned kropparna mot varandra, fick en halv tillfredsställelse under dansen, ett ynkligt surrogat som bara kom nerverna att darra och efterlämnade en slö olust. [...] Det var min generation, en del av den. Ingen förstod den och den förstod inte sig själv. Jag hörde till den, jag kände samma otillfredsställelse och ångest, social och sexuell ångest.¹²

Erik Asklunds roman *Fanfar med fem trumpeter* (1934) handlade om unga män i Stockholm som bland annat spisar och spelar jazz tillsammans i gruppen ”Melody Boys”. Där ges mängder av musikaliska scener av skilda slag: dragospelare som spelar ”En stilla flirt”, jazzlyssnande och dans. Boken skildrar en sorts förlorad ungdom som alltmer håglös och desillusionerad drar omkring i världen. Något omnämnande av svarta eller afro-amerikansk kultur görs inte, men avslutningen uttrycker ungdomsårens intensitet: ”livet känns vid sjutton års ålder, vid tjugu, vid tjugufem. Detta liv, som gör en del till slöfockar, andra till idioter och åter andra till verkliga människor. Och som veta, att deras liv går under. Och att de försöker förhindra det”. I den typen av texter uttrycktes en generationsklyfta som tidens populära sånger sällan dristade sig att lyfta fram. ”En ny generation avlöste den gamla” som såg ”pojarna dra förbi med sina relativt moderna instrument och hälsa den gamle maestron med smygande leenden”.¹³ Men de ungas alienation förblev ett allmänmänskligt främlingskap inför den moderna tiden. Mer än att ge röst åt någon självmedvetet avskild ungdomskultur handlade det om ett tidsskifte, en ”avlösning” där tidens unga redan från början sågs och såg sig som framtidens vuxna. De unga var helt enkelt särskilt öppna och sårbara och rycktes därför med av

den tidsanda de sedan också uttryckte och bidrog till i sitt eget stilska-pande. Vid Armstrongs konserter 1933 utpekades ofta publikens ungdom-lighet som en riskabel faktor. De unga ansågs extra lätta att förföra med sådana vulgära tongångar. ”Auditorium knakade i fogarna, när tusentals upprörda och bortkollrade ungdomar jublade, stampade och hoade efter hans musikaliska orgier”.¹⁴ Ungdomar var ännu till hälften barn, lättma-nipulerade och i behov av ansvarsfull vuxenledning, och någon sådan li-tade man inte på att populärkulturen kunde erbjuda. Även för Eriks och hans generationskamrater ingick jazzlyssnandet i en ungdomlig kultur, men mer som ett moratorium, en väntetid före inträdet i vuxenlivet, än som någon alternativ stilvärld. I hans fall blev jazzen led i en generations-konflikt gentemot fadern, som då var byggnadsarbetare, berättade han: ”Jag jobbade på spårvägen som busskonduktör, och där var vi ju ett litet gäng på en sju-åtta stycken busskondisar, som spisade plattor, var hemma hos varann och lyssnade. Föräldrarna avskydde det där. [...] Jag flyttade hemifrån mycket tack vara jazzen, när jag var sexton år. Det var protest mot min far alltså.”¹⁵

Dåtidens jazzfans var ofta unga män. När Coleman Hawkins besökte Sverige 1935 skrev *Dagens Nyheter* (7/4 1935): ”Då han på lördagsefter-middagen steg av tåget vid Centralen hade en kompakt massa av beund-rare samlats på perrongen, och det var en manstark deputation, som följ-de saxofonkungen till bilen. Att beundrarskaran var helt otroligt enhetlig bör noteras, den bestod helt och hållet av unga män mellan 20 och 25 år i vida byxor, små hattar, ’tangorabatter’, och söta färgglada halsdukar. Ja, det var en rent ut sagt näpen skara.”¹⁶ Det är här lätt att höra återskall från Karl Gerhards små söta jazzgossar. De unga männen kunde uppen-barligen vara hängivna idoldyrkare, på liknande sätt som i de senare rock-vågorna tonårsflickor skulle flockas runt artisterna, och behandlades på ett liknande hånfullt nedlåtande sätt som då av äldre smakdomare, både därhemma och i medierna.

Jazzmusikern Arthur Österwall upplevde liknande klyftor mot sina föräldrar. Visst var smaken generationsskiljande, och visst fanns det plat-ser och sociala grupperingar där de yngre förenades utanför föräldragene-rationens insyn och kontroll. Men även under senare perioder är det enbart en liten minoritet av alla unga som aktivt identifierar sig med särprä-glade och gruppbaseade ungdomskulturella livsstilar, även om de ibland fått ett starkt och brett genomslag i den offentliga mediedebatten. En re-

cension av Jimmie Luncefords konsert i Norrköping 4/3 1939 ville tolka jazzen som ett ungdomligt uttryck för tillståndet i världen:

Genren vädjar till de mest primitiva instinkterna och de utförda numren borde väl vara taktmarkering för någon slags dans av enklare slag. Någon förklaring till det folkets jubel, som hördes från denna av mycket unga människor fullsatta salong är det svårt att finna. Det skulle då vara glädjen över oljudet. Kanske det hela endast är en hörbar spegling av den allmänna oron i världen.¹⁷

Här framhövdes den ungdomliga publikens enkla smak och vulgära beteende, som liksom hos en del av tidens unga författare tolkades som uttryck för oroliga förkrigsstämningar. ”Det finns mycken hysteri omkring jazzen, skapad av besinningslösa ungdomar och smarta reklammän”.¹⁸

Men vilka var det egentligen som bar upp den tidiga svenska jazzkulturen? Det mesta pekar på att det först var vid mitten av trettioalet som de yngre började dominera mer påtagligt.¹⁹ På tjugotalet var jazzpubliken en blandning av intellektuella och nöjesinriktade storstadsmänniskor, mestadels i lägre medelåldern. Det fanns då få hänvisningar till någon ungdomlig publik. Detta ändrades sedan successivt. I början av trettioalet upplevde en liten grupp unga musiker en antagonism mot den äldre generationen, samtidigt som jazzintresset spreds mer bland ungdomarna. Vid tiden för Louis Armstrongs Sverigebesök 1933 framträdde ”dansant ungdom” som en ny och klassblandad publikgrupp för jazzen. I samband med Coleman Hawkins besök rapporterade *OJ* i maj 1935 att den studerande ungdomen utgjorde 60 % av publiken, och att 38 % bestod av dans- och nöjesmusiker. Denna nya publik drog också med sig ett mindre värdepullt och mer utlevande beteende i konsertsalarna. Rytm- eller spisarklubbarna ökade sedan jazzens ungdomliga prägel ända till långt in på femtioalet, och swingmusiken sågs i hög grad som tonårsmusik.

Det finns en risk att senare tiders mediala ungdomskulturintresse omfärgar bilden av tidigare epoker, även om det också kan göra det möjligt att upptäcka aspekter som tidigare missades. Det kan ligga ett korn av sanning i när den tidiga jazzen i efterhand ses som en ungdomskultur, i linje med hur man i vår tid brukar tänka om nya dans- och musikstilar, men risken finns att man därigenom misstolkar skeendena. Det är exempelvis intressant att jämföra de olika upplagorna av Jan Bruérs och Lars Westins

svenska jazzhistoria och se hur författarna allt oftare strör in påståenden som frammanar bilder av ungdomsrevolt och ungdomskultur redan på trettioalet, i takt med att sådana bilder har blivit mer gångbara i sin egen tid. Exempelvis sägs i 1995 års version att "Armstrongs besök i Sverige i oktober 1933 blev ett slags startskott för en musikalisk ungdomsrevolt i vårt land" och att under senare hälften av trettioalet hade jazzen blivit "en viktig del i den unga generationens kultur". På motsvarande ställen i de första upplagorna från 1974 och 1975 saknas motsvarande formuleringar helt. Visst fanns det ungdomsdrag i dåtidens jazzkultur, men hur starka var de egentligen? Det är oerhört lätt att för snabbt projicera in nutidens begrepp och perspektiv på en annan tidsperiod. Att redan så tidigt utmåla jazzen som en fix och färdig ungdomskultur skapar dessutom interna självmotsägelser gentemot formuleringar som att "Jazzen blev mer än någonsin ungdomens musik i femtiotalets Sverige". Ytterligare ett problem uppstår när det sedan även sägs om mitten av femtiotalet att jazzens funktion som ungdomsgenerationens egen musik då samtidigt "togs över av andra musikformer".²⁰

Jazzen blev allt ungdomligare, men inte förrän under swingperioden från mitten av trettioalet. På tjugotalet saknade den majoritet av ungdomar som inte tillhörde de övre skikten ännu den köpkraft och den fritid som behövdes för att de skulle kunna bli storkonsumenter och experimentera med en livsstil som var annorlunda än föräldrarnas. Först efter depressionen kunde en särskild ungdomsmusik finna någon marknad bland i första hand läroverkspojkar. Den unga skivbranschen fann samtidigt i swingen en musikform som kunde marknadsföras som en mediaspecifik produkt direkt för grammofoon. Icke-urbana musikmiljöer uppvisade i själva verket fortfarande en åldersmässig homogenitet som bröts sönder först långt senare. Svenska ungdomar tycks ännu i början av trettioalet inte ha utvecklat någon riktigt övergripande kollektiv åldersbaserad identitet, varför ungdom inte blivit någon generell generationserfarenhet – även om det bland författare, konstnärer och andra intellektuella fanns grupperingar som sågs och såg sig som uttryck för en ung generation.

Spisaren Backlund hade blandade minnen av ungdomligheten i jazzens trettioal: "Ja, det var väl både yngre som lärde sig av äldre och äldre som lärde sig av yngre, skulle man gott kunna påstå." Så det var inte någon entydig åldersgräns bland musikerna, men nog fanns det generationsbaserade musiksmaklyftor: "Jaa, det var väl vi som var ungdomar! Vi hade

ju jämt jobb att förklara oss och be om ursäkt för att vi spelade jazz, faktiskt, för vuxna. Vi skämdes, vi fick skämmas, i en del fall! Det var ju nedklassificering, direkt!” Sådana angrepp var vanliga – vem som helst kunde titta konstigt på en jazzfan, på arbetet eller var som helst: ”Är han klok, den där?” Backlund försökte låta bli att ta åt sig av gliringarna: ”Ja, det brydde jag mig inte så noga om, för jag tyckte det var synd om dom där stackarna, som inte diggade det här.” Men visst kände han sig stigmatiserad, det märktes ännu sextio år senare. Backlund anade en parallell till senare tider – ”Det är klart, det är väl så ungdomen idag känner” – men trodde ändå att det fanns en viss skillnad i och med att senare afroamerikanska musikstilar i varje fall haft en viss historisk förbindelse bakåt till exempelvis tjugotalsjazzen, medan denna med sina överraskande synkoper och brutala sångstilar damp ner som ett bombnedslag. Det ”stötte nog många i öronen...” Visst förekom tidigt generationskrockar, men det dröjde innan jazzen blev en renodlad och exklusiv ungdomskultur. De typiska dragen i efterkrigstidens ungdomskulturer förelåg knappast i mellankrigstiden. Jazzen gavs visserligen ungdomliga drag, men det dröjde åtminstone tills swingens sena trettiotal innan dessa blev riktigt framträdande, och någon exklusiv *ungdomskultur* var det nog aldrig fråga om, snarare då en *ungdomlighetskultur* där i princip alla åldrar deltog, även om de unga märktes mest.

Nya ungdomsstilar

Efter första världskriget fick först jazzgossarna och senare swingpjattarna och nalensnadjarna rubriker. Då spreds en serie ungdomsstilar över världen, med stilelement hämtade ur amerikansk populärkultur och med jazzen, dansandet och kläderna som symboliska scener. De svenska jazzgossarnas och jazzbörnornas estetiska stilmönster och sociala klassbakgrund är ännu otillräckligt utforskade. Gränserna mellan dem och ”dansant ungdom” i allmänhet var flytande. Man kan knappast tala om utvecklade subkulturer, utan det handlade om mer flytande och diffusa stilmönster. I de offentliga danslokalerna kapades rötterna till deras ursprungliga sociala sammanhang och de gavs istället nya betydelser i de inhemska livssammanhangen i en process av dekontextualisering och rekontextualisering.

Sådana stilar brukar allt som oftast uppträda i parvisa constellationer, ibland med skilda klassmässiga profiler. Kring 1940 var swingpjattar och

nalensnajtare den jazzfrälsta ungdomens bägge huvudpoler. Swingpjätten dök enligt en samtida källa upp på Stockholms gator sommaren 1941 med sitt långa nackhår och sina korta byxor, och en samtida källa menar att det mest var riktiga Stockholmskisar som ”deltogo i de pöbelaktiga och löjeväckande upplopp, vilka förekommo i detta sammanhang. ’Nalensnajtaren’, d.v.s. ynglingen som dansar på Nationalpalatset, utgjorde vid denna tidpunkt kisens modell och riktlinje. ’Swingpjätten’ föreföll honom grotesk och motbjudande. ’Swingpjätten’ representerade inte *stilen*.”²¹

Det var revy- och tidningsskribenten Erik Zetterström (alias Kar de Mumma) som i ett kåseri i *Svenska Dagbladet* 12/5 1941 lanserade begreppet swingpjätt, medan nalensnajtare hade omnämnts redan något tidigare. ”Pjätt” och ”snajtare” var lätt nedsättande termer i söderslang, och deras sammanfogning med swingen respektive danspalatset Nalen betonade Stockholms ungdomsmiljöer som härdar för ett stilistiskt nyskapande som av många äldre traditionalister sågs på med förakt. Kar de Mumma bidrog också med text till ”Swingpjättarnas paradmarsch” i *Blanche-Revyn* 1941. ”I dag är jazz ej tidens dans / nej, pjätten dansar swing” började den och återknöt tjugo år bakåt i tiden till Karl Gerhards ”Jazzgossen” även genom att uppmana ”varje babsgosse, ruskprick och pjätt” att gå med i ”swingpjättparaden”. Därmed markerades ett stil- och generationsskifte i jazzkulturen, där nu Alice Babs och Vårat Gäng utpekades som swingpjättarnas idoler. Åter betonades klädsel, frisyr och allmän attityd snarare än danssteg eller musik – de återigen på Cab Calloway anspelade nonsensraderna ”Haidiho / Dadido” var de enda direkta anspelningarna på hur swingen kunde låta.

”Kriget mellan pjätten och snajtaren är redan historia, ärofull svensk ungdomshistoria. Snajtaren som möjligen är mera svensk utan att därför vara skönare, har vunnit, men som det så ofta går har segraren dukat under för den besegrade: snajtaren har blivit pjätt! [...] – Pjätten är död. Leve pjätten!” Så skrev signaturen Kås. i *Aftonbladet* 19/7 1942, som även intervjuat en gammal pjätt kallad ”Butcha” som fått allt svårare att hitta kläder och som exemplifierar ”swingpjättens förfall” med hänvisning till ”en tvättäkt pjätt” som hamnat i den kriminella dynamitardgruppen ”Dimmorna”.

Osäkerhet råder i många fall om den exakta dateringen, omfattningen och betydelsen av dessa fenomen. Jazzspisaren Albert Backlund hörde för sin del först talas om swingpjättar cirka 1939: ”Långa kavajer gillade

dom, ville se ut som jänkare.” De mest extrema fanns i Göteborg, hade han läst någonstans, och där fanns en tydlig USA-anknytning: ”Jänkare, dom där extrema pjattarna.” Men han hade ingen egentlig kontakt med dem: ”Det var väl en lite modenyck bara, det var inget mer allvar i det där.” Själv stod han då närmare nalensnajtarna, hade kortklippt hår och smalbrättad hatt med stuk. Några omfattande stilinvesteringar gjorde han inte: ”man hade inte så mycket över till kläder”, men det fick i varje fall inte vara för vida byxor – 1935–36 gällde stuprör. Han mindes att många gick till skräddare och lade ut byxorna. Där fanns en klassaspekt: ”En nalensnajtare var väl arbetarklass, rena arbetarklassen”. Bägge stilarna förekom på Nalen, men pjattarna höll oftare till på andra ställen: ”Dom tor-des inte vara så länge på Nalen”, konstaterade han lite stolt.

I ett radioreportage från Gröna Lund 1943 frågade reportern Manne Berggren om andra namn på ”Stockholmskillen och hans böna” och andra ”moderna ungdomar”. Den arton år gamle blivande bilmeknikern kom med ”pjattar och nalensnajtare”, hans sjuttonåriga flickvän som presenterat sig som kontorist bidrog med ”jönsar” och ”pojkar med smäckarna på sig”. Alla tre underförstod att ungdomsstilarna i första hand var manliga. Fästmannen förklarade att ”det har man ju hört många gånger att man är swingpjatt, bara för hatten, för det är ju alldeles för breda brätten, säger dom. Men för min del så tycker jag att var och en ska få klä sig som han... han vill alltså, för än så länge är det ju ett fritt land här ser du.” Han hävdade också att ”swingpjatten är mera snobbig och överlägsen över en annan alltså” och med ett ”slangigt sätt. Han går mera fram frifrasigt, som man säger.” ”– Men på lite lediga stunder så är ni swingpjatt?” frågar intervjuaren i vad som skulle ha kunnat vara en intertextuell referens till Ernst Rolf-melodin ”På lediga stunder” (1929). Frågan antydde (liksom sångtexten) att den subkulturella identiteten inte var någon livsavgörande heltidssyssla utan en mask att ta på vid festliga tillfällen.

I ett annat radioreportage, denna gång från Nalen 1947, fann reportern Hans Andersson anledning att lugna lyssnarna:

National – eller som det mera vardagligt kallas: Nalen – är ju ett omdebatterat ställe, och man menar ju att det är ett lustans och lastens tillhåll framför andra. Under den stund jag har vandrat omkring här har jag inte märkt något av någotdera, det måste jag säga.

Vid en ytlig konfrontation med ställets publik så verkar det som om det vore en ungdom lik all annan.

Reportern frågade ett ungt par om de föredrar en jazzlåt som ”Stardust” framför en vanlig schlager av typ ”Violer till mor”. Flickan valde förstas genast ”Stardust”, och den mer talföre pojken förtydligade sturskt: ”Om man hör en sån melodi som ’Violer till mor’ så skulle jag nästan vilja säga att den inte kan ha någon njutning att lyssna på. Jag tycker att den är avsedd endast för... ja, vad ska jag säga: åldringar, som kan höra på den, det kan inte vara nån njutning annars.” Och att dansa efter den, det gick minnsann inte alls. Ändå visade sig båda sedan faktiskt också lyssna på klassisk musik också.

Ungdomliga subkulturer är i stort sett frånvarande i låtmaterialet, förutom Karl Gerhards tidiga jazzgosse (1922) och Ramels ”swingpjattar och buggar” i ”Jazzen anfaller!” (1946). Tolkningen av Ramel som representant för en ungdomskultur kan också vara något förhastad: det kan lika gärna läsas som en poetisk konstruktion, en fantasibild av ungdomlig gemenskap utan någon direkt motsvarighet i en bestämd ungdomsgruppering. ”Jazzgossarna” kan men behöver inte ha sett sig själva som bärare av en medveten ungdomsstil. Nalensnjdare och swingpjattar fanns visserligen tveklöst men lämnade nästan inga explicita spår i tidens sångtexter.

Gäng, klubbar och föreningar

Att jazz och ungdom hörde samman blev ett alltmer utbrett antagande, inte minst hos dem som kritiserade musikformens låghet. Det ungdomliga var inte alltid eftersträvansvärt nyskapande utan kunde också uppfattas som omoget. Genom att skildra det nya som det unga kunde det göras mer vitalt men också mer omoget, som en ytlig modevåg, vilket kunde lägga grunden för ett förakt. Efter en jazzkonsert i Konserthuset 1943 menade en skribent i *Dagens Nyheter* att jazzkonserter inte i första hand är av musikaliskt intresse utan bara rör sig om ”en musikens bakgårdsflora”. ”Men den ungdom som i täta flockar möter upp sådana gånger reagerar på ett sätt som borde beaktas mera av psykologer och psykiatriker. Det är nämligen otvivelaktigt att jazzens dragningskraft måste ses som ett pubertetspsykologiskt fenomen...”²² Det fanns en växande psykiatrisk-terapeutisk-pedagogisk diskurs där de unga och deras kulturmönster behandlades

som problem för ansvarskännande myndigheter och uppfostrare att bearbeta, i skolorna men även i medierna.

Ludwig Schnabls ungdomsundersökning *Drömmar och mål* utkom 1946. I förordet diskuterade Torgny T:son Segerstedt, professor i praktisk filosofi vid Uppsala universitet, den moderna ungdomens problem i termer som liknar senare teorier om individualisering och kulturell friställning och som förts vidare i en seglivad politisk syn på den föreningslösa ungdomen som problem, även om Segerstedt genom att istället tala om ”grupp-hemlösa” undvek att stigmatisera de subkulturella och nöjesinriktade:

... ungdomarna har i staden i stor utsträckning blivit grupp-hemlösa, eller i varje fall är det inte självklart till vilka grupper de skall höra. [...] I yrkesgruppen och uppfostringsgruppen hamnar alla, som inte är rent asociala. Men en del blir aldrig medlemmar i någon fritidsgrupp. [...] Till fritidsgruppen räknar vi både studiecirkeln, den politiska gruppbildningen, kultur- och religionsgruppen och så de rena nöjes- eller kamratgrupperna. Naturligtvis är inte den ungdom som hamnat i någon eller några av dessa grupper för den skull problemlös, men ett större problem utgör den helt och hållet grupp-hemlösa ungdomen. Den kan, om det vill sig illa, bli en fara för demokratin, eftersom en grupp-hemlös människa lätt blir massmänniska och söker sig till allehanda politiska frälsningsläror.²³

Schnabl själv hade intervjuat 125 swingbitna ungdomar samt gjort en enkät bland 500 kvinnliga butiks- och kontorsanställda. Drygt en tredjedel var helt föreningslös (vilket ur ett annat perspektiv kan låta som en häpnadsväckande låg siffra) och omkring hälften var med i någon specifik ungdomsförening. Det var de föreningslösa som köpte mest veckopress, främst noveltidningar, men lustigt nog läste de även mest dagstidningar, vilket förklarades med den föreningsaktives tidsnöd. Schnabl tröstade dem som förtvivlade över jazzålderns ”kulturkatastrof” med att ”även schlagerens sentimentalitet, stjärnkulten och slukandet av veckopressnoveller och -serier är rent affektburna vanor, som saknar varje förankring i det kritiska medvetandet”. Enligt honom var ”även den oorganiserade storstadsungdomen – trots den uppreklamerade stjärnkulten” fortfarande ”i stånd att skilja mellan bestående värden och en övergående fluga, även om denna för tillfället tar en väsentlig del av deras tid och affektliv i anspråk”.

”Vi har sett, att ungdomens stjärndyrkan ej antar sådana proportioner, att den på allvar upphöjer sina film- eller veckopressidoler till mänsklighetens pionjärer. Tvärtom skiljer ungdomen ibland mycket noga mellan sina personliga ’gillanden’ och en allmänmänsklig värdenorm”. Schnabl fann sammantaget ”ungdomens framtidsplaner mycket realistiska. [...] Här är verklighetssynens ungdom representerad”.²⁴

Talande var här polariseringen mellan masskulturens ytlighet och ett kritiskt medvetande, men också den svalkande nedtoningen av samma polaritet i den sansade realismens anda. Schnabl nämner vissa ”skämtsamma eller rentav ’busaktiga’ svar” som utgjorde undantag från de annars dominerande uttrycken för ”verklighetssynens ungdom” med sina realistiska framtidsplaner. En ung man ”drömmer om att få resa till Amerika och att bli *filmcharmör i Hollywood*. Han gör ’ingenting’ för att förverkliga denna dröm, men läser flitigt *detektivromaner*”. Andra liknande exempel på ironiska svar som omnämns var ett sextonårigt hembiträde som ville bli drottning av Kent och en pojke som sade sig vara svinskötare och ansåg att en organisation som gjort betydelsefulla insatser till mänsklighetens bästa är jazzklubben ”Honky-Tonky”.²⁵ Detta sätt att kombinera nykter realism med skämtsamma ironier låg säkert nära till hands i en tid där pragmatisk verklighetssyn och absurd crazyhumor ofta paradoxalt förenades i medierna. Det fungerade som försvar mot tidens strävan att fostra de unga till sansade medborgare, som Schnabls pedagogiska nit exemplifierar. En film som *Örnungar* (1944) har exempelvis med fog kallats ”en svart-vit historia om hur en cocktaildrickande och danslysten ungdom kan förvandlas till präktiga, sunda och friskt levnadsglada människor”.²⁶

Hos Schnabl blir det tydligt hur ungdomar som problem ofta förknippades med en syn på den låga populärkulturen som problem. De unga sågs dock inte alltid som problem utan kunde också framträda som problemlösare åt ett förstockat vuxensamhälle. I filmen *Swing it, magistern!* (1940) och uppföljaren *Magistrarna på sommarlov* (1941) vändes generationshierarkierna på huvudet. Där stod den unga Inga Danell (Alice Babs) och viftade mästrande med pekfingret ner mot sin komppianist musikläraren, för att sedan anlitas att undervisa rektorn och hans ”gubbar” i sitt genom den unga studentskans försorg alltmer modernt klingande danskapell. Filmerna gav ungdomen och dess populärkultur rollen som nödvändig samhällsförnyare. När Inga/Alice i titelmelodin ”Swing it, magistern!” sjöng ”Bä bä vita lamm – nähä det är ingenting för oss!” marke-

rades tonårens distans till det alltför barnliga, trots att sången börjat som en saga: ”Det var en gång en skola med en lärare i sång”. Den vuxne läraren bjöds in till en ny livskänsla: ”Gör som vi, var glad och fri” med ”rytm och fest och ett glatt humör”. Avskedet till barndomen var ett frigörande från lektionernas instängda ”tvång” och därmed från en alltför disciplinerad och inrutad tillvaro. Här kunde samtidigt alla klasser, kön och åldrar förenas: ”Allesammans på en gång”. Antydning om den individuella och samhällsliga inledningen till en genuin ungdomstid med sin egna kultur, skild från både barndomens hjälplöshet och den traditionella vuxenhetens tristess, modifieras genast av att även de äldre kunde lockas in i denna livskänsla. Snarare än åldersmässig ungdom var det den moderna tidsandan som frammanades.

I sin insjuning av samma ”Swing it, magistern!” (1940) använde Lisbeth Bodin en näpen småbarnsröst, förmodligen som en retfull ironi. Det antydde att inte heller gränsen mellan barndom och ungdom ännu var riktigt klart markerad. Vårat Gäng som helhet hade starka inslag av barnomslekar, snarare än de renodlat halv vuxna gäng som senare skulle förknippas med ungdomskulturens rockmusik. 1940 kunde jazzen skildras som barnslig, men ännu sällan som den mer autonomt adolescenta kulturuttryck som rocken senare kom att bli. Kamratgruppstematiken utgjorde ett gränsfall dels mellan barndom och ungdom, dels mellan ordnat föreningsliv och spontanare tonårgång. Balansen mellan de olika polerna kunde skifta.

I filmen *Vårat gäng* (1942) hör många teman till standardrepertoaren för ungdomsfilmer då och ända fram till våra dagar. Där finns kamratgemenskapen gentemot föräldrar och lärare och de ständiga förhandlingarna mellan unga och vuxna om gränserna för gängets självständiga frirum. Där finns kyrkan och prästerna som antingen moralens väktare eller ungdomens goda uppfostrare. Där finns den ibland övertydliga korsningen av teman som klass (Södermalm mot Östermalm), ålder/generation (ungdomsgänget mot de äldre), kön (i bägge ålderskategorierna) och land/stad (flickans familj har nyss flyttat in från landet). Pappan organisten vill att Alice ska välja kyrkokören före gänget: ”Förstår du inte hur sårande det är för mig att behöva höra att du sätter ett ytligt nöje framför en uppgift som jag trodde att du var lika tagen av som jag?” Hon svarar: ”Så är det inte alls, pappa! Man kan inte svika sina kamrater!” Ändå accepterar hon att ställa upp på hans krav men listar sig till en respit som leder till att gäng-

ets och kyrkans vägar förenas. Gänget vill ju skaffa ett eget klubbhus men det blir egentligen pastorn som segrar, även om han framställs som den som besegras av gängets charm. Han får nämligen igenom sin idé om en ”ungdomens arbetsstuga”, som gänget till sist finansierar genom en lyckad radioinsamling. En sångrad är typisk för denna glada, goda ungdomsbild: ”Vi ungdom som vill fram ha först på vårt program att uti alla slag av ’veder’ roa eder!” På slutet intygar gängledaren Åke Jansson: ”Jag försäkrar att vi i Vårat Gäng vill så väl, fast det inte alltid vill sig så väl för oss”. Mer socialt bekymrade romaner och filmer kunde skildra misslyckanden och sönderfall, men de mest populära berättelserna utmynnade som regel i kompromisser som symboliskt löste den moderna ungdomstidens motsägelser, integrerade de unga i samhället genom att erbjuda dem en vettig plats och uppgift och mildrade konflikterna genom försonande ritualer och ömsesidigt erkännande av motpartens rättmätiga behov och intressen.

Föreningsformen passade väl in i detta sammanhang. Den knöt an till folkrörelseandan och passade därför in i den socialdemokratiska folkhemsideologin utan att behöva innebära någon politisk inriktning. Ungdomar i organisationer med styrelse och möten föreföll aktiva och engagerade i former som etablerade samhällsinstitutioner kunde acceptera som välordnade och kontrollerbara, medan lösare kamratgång var betydligt mer suspekta. Klubb- och föreningsliknande verksamhet var ett stående inslag i radions ungdomsprogram under fyrtio- och femtiotalen, och där fanns såväl magasinsprogrammet ”Vi öppnar ett fönster” för föreningsanslutna ungdom som ”Vi i våran klubb” för ”de ännu ej föreningsanslutna”.²⁷ Och när de unga jazzspisarna bildade sina klubbar passade det också in i mönstret. ”Min hobby, ja det är swing!” sjöng Lisbeth Bodin (”Min hobby”, 1941), och det som bara var en hobby var kanske inte farligare än frimärkssamlade.²⁸ Jazzen som amatörisk fritidsaktivitet behövde inte längre bli ett hot mot civilisationen. Sången ”Polkans vänner” (1940) kunde satiriskt vända upp och ner på den kombinerade genre- och generationskonflikten och visa hur den politikhärmande föreningsverksamheten kunde ges närmast godtycklig laddning: ”Ja, vi är några gubb som har bildat en klubb, / och den heter Polkans Vänner. [...] Var ger man jazz och negerswingen svar på tal? / – Hos Polkans Vänner. / Vem röstar ni på nästa gång som det blir val? / – På Polkans Vänner! / Ska vi tumma på, att de gamla då – det är allra bäst ändå? / – Ja, vi tumma på, att de gamla då, det är allra bäst ändå!”

Jazzens åldrande

Som alla andra musikstilar och kulturformer åldrades jazzen. Den utvecklades och fick sina egna interna generationsskiften och samlade därvid på sig en allt rikare kanon. Den blev till tradition – inte bara en afroamerikansk tradition som bröt in på svensk mark utan också en inhemsk tradition med svenska seniorer och juniorer. Deras inbördes förhållande var långtifrån alltid konfliktfritt.

Café Flamman i Klarakvarteren hade blivit ett klassiskt jazzfik, men gänget runt jazzveteranen Thore Jederby tyckte att ”man stod över dom där snorgårsen som satt där å drack choklad å lyssna på jazz. [...] Vi som nu börjat känna oss som gamla erfarna typer jämfört med den unga generation som hängde där jämt”.

Den här generationsklyftan [...] beror mycke på att många av dom som lilar i dag inte svänger på det sätt vi menar att det ska göra. Dom använder en jävla massa elektriska prylar för att få fram nya klanger å det kan ju va kul men musik består inte bara av klanger. [...] Det kanske inte är nåt fel med musiken, det kan finnas mycke bra i den som man inte alltid hajar. Jag fattar den dock inte om den inte svänger ett förbannat dugg. Så enkelt är det å jag försöker inte längre att fatta det heller.

De äldre kunde ha svårt att uppskatta nykomlingarnas innovationer och tyckte att spolingarna förskingrade det arv veteranerna lämnade efter sig. Det kunde kännas svårt att se de yngre nå framgång utan att lyssna på ens egna rika erfarenheter från ett långt jazzliv.

Men mina erfarenheter som musiker i allmänhet å jazzmusiker i synnerhet, tycker jag i dag kunde ha tagits tillvara bättre av andra och yngre. Jag kunde kanske berättat en hel del för dom. Speciellt när jag vet att unga blåsare, basister å andra stråkspelare i Staterna, lär sej genom att söka sej till äldre musiker å pedagoger. Det gör man knappast här. Jag är inte bitter eller avundsjuk på dom som är unga å lär sej på sitt sätt å är så otroligt tekniska. Nej, det är inte så jag menar, men jag hade kanske nåt att lära ut som dom inte visste eller får veta på annat vis. Till exempel vad det innebär att lila i

en orkester som också skulle svara för både konsertmusik, underhållning å dansmusik å till å med kanske också avhålla en jazzkoncert mitt i alltihop! Sånt skapar en fantastisk ensemblekänsla. Jag kunde nog lära ut ett å annat på själva instrumentet också, tänker jag. Men ingen har frågat mej om det.²⁹

Också lyssnarna kunde känna sig alltmer främmande för följande ungdomsgenerationers musiksmak. ”Den här popmusiken har ju blivit en sådan ren kommersiell prostitution”, klagade Artur Lundkvist i min intervju, och utmålade sin egen ungdoms kulturindustri i ett idylliserande skimmer: ”då var det inte så märkbart”. Visst fanns det en vinstorienterad musikindustri även då, men...

Annars var det inte så många orkestrar på den tiden, och de var ju liksom av en mycket timidare art. Numera bildar man ju sådana där grupper där det verkar som om egentligen ingen kan spela alls, utan man bara vräker ur sig på alla möjliga sätt, inte minst ifråga om kroppsakrobatik. [...] Men då försöker de inte göra musik i egentlig mening – uttrycka sig i toner – utan de försöker frambringa extatiskt stimulerande ljud. Vad ungdomen söker i den här populärmusiken är såvitt jag kan förstå direkt kroppsextas, där rytmen naturligtvis är det viktigaste. [...] Jag har en känsla av att de nuvarande poplyssnarna liksom inte har några anspråk på sig själva när det gäller musikalisk upplevelse. Man följer minsta motståndets lag, massextasen. När de har en sån där popgala, vad spelar det då för roll vad de spelar och sjunger. Oftast hörs det ju inte för att publiken skriker så förbannat att det dränker allting.

Att musiken sedan ofta är förstärkt så att den dränker publikljuden uppskattas inte heller. ”Ja, det är det också, som jag tycker är så hemskt, med den elektroniska förstärkningen. [...] Man behöver inte kunna spela det minsta gitarr för att med elektrisk förstärkning få fram ett tonbrus, och det räcker för de flesta.” Då föredrar Lundkvist spanska och sydamerikanska gitarristers melodiska spel. Det är intressant att ställa sådana uttalanden mot de recensioner som skildrade Josephine Bakers eller Louis Armstrongs artisteri i ganska så liknande termer av rytmisk ”kroppsakrobatik”, ”massextas” och ”tonbrus”.

Det kunde finnas en aggressiv antagonism mellan de yngre och de äldre – och den löpte i bägge riktningarna. Det blev till exempel en prestige-kamp mellan Thore Jederby och den yngre kollegan Simon Brehm i samband med en skivinspelning där den tekniskt drivne och raljante Brehm förödmjukade Jederby genom att ta hans plats när han hade problem med en svår passage.³⁰ En notis i tidskriften *Röster i Radio* 13/1947 berättade om en ”jazzträta” där de bägge sidorna ”i all vänskaplighet försökte göra upp med varann om de här sakerna” i direktsändning i radio 4/3 1947, i en debatt där Brehm biträdades av klarinettisten Åke Hasselgård medan Jederby fick assistens av författaren Gustaf Rune Eriks, ”som är mäkta lärd på jazzmusik”. ”Debatten lär ha avlyssnats med behållning t.o.m. av musikprofessorer”, sades det stolt, som ett tecken på att denna strid mellan unga modernister och äldre traditionalister fördes mellan två generationer som bägge hade synnerligen seriösa ambitioner och således tryggt ville placera sig inom det höga konstnärliga fältet. De yngre utmanarna på jazzfältet hade ett behov att störta den rådande ortodoxin, förkasta hävdvunna auktoriteter och röja plats för sina egna, nya stilideal. De mer progressiva jazzstilarnas företrädare var både i Sverige och utomlands ofta starkt kritiska mot den nostalgiska konservatism som dixielandstilen innebar.³¹ Åren kring 1950 innebar hårdnande interna strider inom jazzens alltmer polariserade fält, och flera av motsättningarna var generationsbaserade. Ibland var det fråga om en fingeraderad åldersindelning där en grupp kunde förakta dem som fötts mindre än ett decennium tidigare eller senare. Exempelvis skedde ett skifte inom revivalrörelsen från de mer klassblandade pionjärerna till en andra generation där de gymnasiala inslagen var än starkare.³²

Dock var det långtifrån alltid som generationerna kolliderade lika starkt. De påföljande jazzgenerationerna som var 5–10 år yngre, ”dom var väl mer kommersiella”, tyckte även Albert Backlund på den tiden, även om han som pensionär erövrat en betydligt större kritisk självdistans än Lundkvist: ”dom tyckte väl om ny musik också, i större utsträckning än kanske vad jag gjorde. Lite experiment – Stan Kenton till exempel. Det var jag väl inne på ett tag, men jag tyckte det blev lite för mycket musik, på ett sätt. Fabricerat... överarrangerat ... man fick inte den där riktiga jazzkänslan...”. Han rörde sig mellan en renlärig och en experimentell position och kunde i efterhand öppet reflexivt inse sina egna begränsningar utan att helt fördöma de yngre.

Medan Backlunds dotter gick i pappas jazzspår övergav sonen faderns musiksmak och satsade istället på den ungdomligare rocken. Han var ett riktigt rockfreak som hade kontakt med Mascots och Spotnicks och var med om att arrangera en konsert med Suzie, Jerry Williams, Violents och ett välkänt "Englandspopgäng: The Beatles" i Stockholm 1963, enligt en affisch på väggen i Backlunds källarrum som fyllts med jazzminnen. Han hade med kompisarna en bandinspelningsstudio i familjens källarrum, som fadern nu återerövat och gjort till sin egen "jazzgrotta". Fortfarande mindes Albert med grämlse hur sonen av misstag förstörde en kär bandinspelning med Alberts morbror på lokalt Umemål från Hössjö genom att spela över den med rockmusik. Här tycktes generationsbrotten trots allt ha varit relativt milda.

Dixie- och tradjazzvägorna byggde på en vilja hos läroverksynglingar att lära av de gamla mästarna, och bland musikerna kunde det uppstå ömsesidigt givande utbyten mellan generationerna. En sådan förmedlare var Arthur Österwall, som snabbt utvecklade en öppen mångsidighet. När brodern Seymours orkester spelade på skoldanser "spelade vi naturligtvis kultiverad jazzmusik – exakta tempon och sådär, lite High Society försökte vi, för den där skolungdomen. Ända till dom släppte lös, för dom var ju dom första som tog in dixiebanden i gymnastiksalarna. Och själva hade dom ju dixieband, dom flesta läroverken. Så då fick Seymour en mycket grundmurad popularitet även på den kanten". 1955 slutade Arthur spela själv, men han var mycket intresserad av att uppmuntra unga talanger och blev då föreståndare för ungdomsgården Sunside i Solna. Där skolades Christer Boustedt och många andra unga jazzmusiker upp i ungdomsorkestern Sunsiders, ett framgångsrikt storband – "världens bästa jazzband" skämtade Österwall stolt i intervjun. Så kunde veteranerna bli en sorts goda fäder som älskades av sina musikaliska adoptivöner.³³ Österwall uttryckte också stor respekt för de yngres högre politiska medvetenhet idag än under hans egen ungdomstid och tänkte väl bland annat på vad den svenska musikämbelns åstadkom under sjuttio-talet. "För ungdomen idag, med dessa popband, som har varit av dålig musikalisk kvalitet, och dåligt utförande många gånger, men dom har propagerat för sina idéer och tankar. Och det tycker jag har varit en väldigt härlig känsla, med tanke på hur vi har haft det i min ungdom innan." Politik och musik hölls mer isär på den tiden, och allt var trots allt inte bättre förr.

När ungdom kom på tal i jazzsammanhangen var det under mellankrigsperioden mestadels på ettdera av två sätt. Antingen sågs ungdom som en livsfas alla passerar igenom och därefter minns med en blandning av lättnad över att ha klarat sig igenom en svår och känslig livsövergång och nostalgi över dess alltför flyktiga fröjder. Eller också parades unga och gamla ihop för att betona hur alla glatt förenades i de moderna njutningarna. Trots den både reella och metaforiska kopplingen mellan ungt och nytt visar det sig påfallande sällsynt att ålder behandlades i termer av en grundläggande skillnad. Moderna generationer kunde skildras som bärare av annorlunda livsstilar eller som förlorade generationer under eller efter något krig, men mer sällan skedde detta i explicita ålderstermer. Det var tidens händelser som präglade de yngre för livet snarare än tonårstiden som skapade sin egen uttrycksvärld. Frön till ett tydligare ungdomligt självmedvetande dök upp i samband med swingen kring 1940 men blommade på allvar upp först i rockens femtiotal. Moderniteten var hela tiden ungdomlig, men fortfarande på ett sätt som i princip kunde delas av alla åldrar.

Så organiserades ålders- och generationsdimensionerna i huvudsak ändå snarare som kontinuerligt glidande skalor än som strikta dikotomier. Polerna unga och gamla stod visserligen långt från varandra men hölls ändå samman i en funktionell helhet, i det att de unga alltid måste bli äldre medan varje gamling en gång varit ung. Medan barnet var en sinnebild för den ännu icke-socialiserade och ociviliserade naturen, blev tonåringen en övergångsgestalt – med en fot kvar i det primitiva ursprunget och samtidigt på språng ut i den högteknologiska framtiden. Eftersom samma ambivalens kännetecknade moderniteten själv, var det unga åtminstone på ett metaforiskt plan granne med det nya.

Det låga

Wagner – han var nog väldigt bra på sitt sätt.
Mitt sätt är betydligt enklare, det vet jag nog.

Alice Babs i ”Swing ändå”, 1941

Modernitetstematiken drog ständigt med sig åsikter om *det låga*: om klass- och statusrelaterade klyftor mellan seriöst och populärt. Många mer eller mindre moralpanikartade angrepp på den unga jazzen betonade just dess vulgära, ociviliserade låghet. I *Våra nöjen* 1926 förfasade sig Teddy Nyblom över Chocolate Kiddies ”negerrevy”: ”Nej, man längtar bort från saxofonernas klagande toner, från feta negermadamers äckliga sentimentalitet, från enformig yra, från alltings uppgående i rytm, från hela parasket förresten. Man vill säga sitt veto mot denna kult, som hotar att förvirra och förstöra den goda smaken.”¹ Gång på gång förkastades jazzen som ett hot mot ädel västerländsk kultur. Även arbetarrörelserna hade länge en minst sagt avvaktande hållning mot jazzen: ”Jazzen var införd av element i det här landet som inte tillhörde arbetarklassen, och den var kommersiellt inriktad, och vi var rädda att den skulle ta överhand och bedöva arbetarna, användas som ett vapen för att bedöva dem.” Så summerade agitpropaktivisten Harald ”Bagarn” Andersson sina kommunistiska kamraters synsätt, och liknande rädslor var på tjugotalet lika utbredda bland de socialdemokrater som kunde bygga på en lång tradition av kamp mot ”smutskulturen”.

Men även jazzvänliga röster försvarade konstnärlig kvalitet mot simpel kommersialism. Några tog parti för det folkligt enkla mot elitens snobberi, medan andra tvärtom sökte sofistikerade estetiska värden i en jazz värd att höjas upp till konstmusik. Dessa frågor hängde intimt samman med kampen mellan klasserna om erkännande och makt i samhället, men estetisk status sammanfaller ändå inte helt med social klasstillhörighet, vare sig när det gäller kulturens producenter eller dess konsumenter. Den kultiverade smaken kan i folkbildningsanda hyllas i de breda folklagren, medan den breda underhållningen ofta är populär även

bland samhällets eliter, om än ibland som en hemlig last. Tadelningen mellan smakens höga och låga knyts dessutom lika gärna till andra identitetsordningar än klassdimensionen: även de yngre anses ofta brista i sina smakomdömen.

Egentligen handlar det här således om två olika grenar av denna dimension: *klass* och *smak* – det socialt och det kulturellt låga. De överlappar varandra men är inte identiska. Det fanns röster som kopplade det smaklöst låga till det klassmässigt låga och vice versa, men ibland gled de isär. Sten Selander ironiserade till exempel i *Vår Herres hage* (1923) över ”pöbeln utav överklass” som kastar sig ut i shimmy och jazzdans till musik av ”svartingar” från ett ”negerhospital”. Karl Gerhard skrattade i ”Jazzgossen” (1922) åt överklassynglingars jazzmani. Senare jazzpoeter såg å andra sidan inget hinder att koppla gatans uttryck till en förfinad bohemisk avantgardism.

Här ska det alltså handla om både arbetar- och populärkulturens relation till dominerande skikt och värdeskalor. Först berörs musikens politiska och klassmässiga sidor. Sedan presenteras jazzröster från striden mellan konst och masskultur.

Klassläger

Medan jazzen klart länkades samman med det nya och det unga, så var dess band till klassmässiga status- och estetiska smakhierarkier mer diffusa, och kanske just därför desto mer omdebatterade. Det allomfattande folkhemmet ville i varje fall inte låta någon klass definitivt inta någon position av ett utanförstående Andra – särskilt inte inom populärkulturen, som ju vanligtvis vände sig till ett mycket brett socialt spektrum. Den öppnade mötesplatser mellan rika och fattiga, på dansscener lika väl som framför radioapparaterna. Musiker och lyssnare kom från högst skiftande klassbakgrunder, och jazzgenren hade sina förespråkare såväl som fiender i bägge ändar av den sociala skalan. Den kunde angripas antingen som en lyxfluga för bortskämda slynglar eller som ett vulgärt kroppsligt nöje för obildade krakar, och den kunde likaväl försvaras antingen som sofistikerat konstobjekt eller som handfast vardagskultur. Sådana klassmässiga positioneringar är alltid koordinerade med estetiska värderingar, även om de sociala och kulturella skalorna aldrig är helt samstämmiga.

Politik var under nittonhundratalets första hälft i hög grad en fråga om klasskamp. Det gällde inrikespolitiken som i så hög grad präglades av den socialdemokratiska arbetarrörelsens inträde på maktens arena, demokratiseringsprocessens fortsättning efter den allmänna rösträttens införande, kampen mellan fackföreningar och företagarorganisationer samt polariseringen mellan fascister och kommunister. Men det gällde även utrikespolitiken, genom Hitlers och Stalins storpolitiska agerande. Först ska därför sådana bredare politiska teman kort nämnas, innan uppmärksamheten riktas mot den vänsterpolitiska Blå blusens musikämbel som genom agitpropens kampsång och satirer sökte utveckla kritik mot och alternativ till tidens breda mainstream.

Krig och klasskamp

Uttalat politiska ämnen var relativt sällsynta i populärmusiken, men de förekom dels som en implicit underström, dels i vissa delgenrer som exempelvis revyns och kabarettens kupletter. När utrikeshändelser berördes gavs de sällan en tydlig politisk eller ideologisk prägel. Ekon av storpolitiska aktualiteter kunde särskilt i kupletterna dyka upp i många sammanhang, både som explicita kommentarer till världshändelserna och som gångbara metaforer, men deras politiska udd slipades mestadels effektivt av. Karl Gerhards mer skarpt satiriska sånger utgjorde ett viktigt undantag, och även Ernst Rolf kunde ibland beröra känsligare frågor. Men oftare sveptes dessa in i vagare ironier eller användes bara som krydda i en föga kontroversiell helhet. Ett exempel är ”De’ gör gumman me’” (1927) som beskrev äktenskapet som ”ett personernas förbund för två som tar slut helt apropå”, med en fyndig men knappast egentligen politiskt syftande anspelning på FN:s föregångare Nationernas Förbund.

Särskilt krigens påträngande realiteter trängde från den utrikespolitiska arenan in även i förment opolitiska schlagertexter, ibland i former som i efterhand kan förefalla märkliga. Så är det efter Hiroshima och Vietnamkriget svårt att förstå den cyniskt glättiga ton varmed krigets grymhet kunde skildras i ”Det var Bohus bataljon” så sent som 1940, mitt under ett världskrig, med det föregående världskriget ännu kvar i levande minne och det brutala spanska inbördeskriget nyss avslutat:

Det var Bohus bataljon som gick i fält tra-la-la-la,
sicket fält tra-la-la-la, ärans fält tra-la-la-la!
Stadens flickor grät en skvätt, som om det bleka döden gällt,
sicken död i frost och svält!

[i den tryckta versionen står: gas och svält]

[...]

Det var Bohus bataljon som i attack tralalala
högg och stack tralalala, i sick-sack tralalala.
Flygarna dom skvätte bly så svavlet osa' fram och back,
bomber droppa' ner och sprack.

När jag åter hör den käcka slagdänga som jag minns fortfarande ofta spelades på radio under min egen barndom vid femtioalets mitt har jag svårt att begripa hur man någonsin kunnat skriva, framföra och lyssna på en sådan sång utan att chockeras av kontrasten mellan det brutala ämnet och det hurtiga framförandet. Den "bleka döden" i frost, gas och svält var högst reell, men framställdes som lustig fiktion: "som om...". Krigsflygplanens bombmattor förvandlas till skojfriska fyrverkerier i ett slags förnekande av det otänkbara – kanske enligt samma förträngningsmekanism som fick människor att både känna till och ändå inte riktigt inse de pågående folkmordens brutalitet.

En sorgsnare ton hade den minst lika kända "Min soldat" från samma år, där den inkallade fästmannen måst överge sin stil som "modelejon, dandy, charmör" och det unga paret på obestämd tid var dömda till knapp ekonomi och att bara ses vid korta permissioner. Han hade föga moderiktiga kläder, var orakad och för trött för att dansa. Sångens melankoli över dessa försakelser stod i bjärt kontrast mot glädjen över bohusbataljonens friska huggande och stickande. Mer seriöst syftande framstod en långsam jazzballad från 1944, "En liten, liten man i ett stort, stort krig", där denne soldat faktiskt dog: "Han gjorde tyst sin plikt och se falla kunde han". Den hade vissa likheter med liknande pacifistiskt anstrukna antikrigstexter som till exempel Ture Nermans "Den vackraste visan" (1918) som inspirerats av första världskrigets skyttegravsdöd och fick förnyad aktualitet med inbördskriget i Spanien och sedan andra världskrigets utbrott; den tonsattes också av Lille Bror Söderlundh just 1939. Ruben Nilsons "Den okände soldaten" (1935) är ett annat liknande exempel, och 1954 kom

Boris Vians av Algerietkriget inspirerade ”Le Déserteur”, översatt av Lars Forssell som ”Jag står här på ett torg”.

Men i de flesta andra slagdängor upprepades gång på gång den tröstande tanken att kriget nog snart går över om alla hjälps åt och tar det lugnt: ”Allt vi ger ut får vi åter helt visst när det blir slut uppå kriget till sist” (”Obligationsmarschen”, 1940); ”Det går över, ja snart går det över, / om vi alla gör vad vi kan” (”Det går över”, 1940); ”Framåt vår tanke måste vandra” (”Det kommer en vår”, 1940); ”Därute krigets åskor dåna, och folk och länder gå i kvav. / Därute himlen slutat blåna och kvar är snart blott alltings grav. / Men Sverige leva skall som fordom tryggt” (”Fram till första billionen (Sparobligationsmarsch)”, 1943); ”tids nog ser han sin präri’ och sin flicka Mary när det sen blir fred” (”En cowboy rider i det blå”, 1943).

När sedan världskriget äntligen var över njöts freden lika aningslöst. I ”Sverige–Amerika hand i hand” sjöng Edvard Persson att Amerika ”är i stort sett lika fridfullt som vårt Skåne och därför trivs det svenska folket där”. I ”Civilization (Bongo, bongo, bongo)” (1947/1948) fnös negern åt atombomben som hördes ”ända hit ifrån Bikini” och valde att vända ryggen åt eländet.

Endast vid ett fåtal tillfällen berördes tidens stora klasskampsfrågor, och då återigen oftast på ett synnerligen försiktigt sätt. I ”Campingvisa” (1931), om långa cykelutflykter, parodierades ”Internationalen” i refrängens början: ”Upp till camp, upp till camp, upp till camping” – dock enbart i texten och inte i melodin. Sven-Olof Sandbergs ”Upp till kamp mot depressionen” (1932) knöt an till revolutionär retorik men vände den genast skämtsamt till harmlös glädjepropaganda: ”Keep smajling, det är lösen för idag. [...] Samla hop dig till en prestation och gör mot alla sorgerna revolution! [...] Upp till kamp mot alla kvalen, det kostar ingenting att vara optimist!” I filmen *Swing it, magistern!* (1940) nämndes i sången ”Oh boy!” ett ungt par med en ”egen femårsplan”. ”Ingen politik i plugget!” var dock elever och lärare rörande överens om när de råkade nämna att Karl Gerhards kuplett ”Trojanska hästen” förbjudits av polisen. Både denna verkliga censur och den fiktiva skolans självcensur motiverades med hänvisning till landets neutralitet. Kampen för ungdomens och populärkulturens frihet sågs uttalat som opolitisk. Att nöjen i film, radio och musik skulle stå utanför de politiska striderna var och är i hög grad fortfarande en outtalad förutsättning för att de skulle kunna fungera som

underhållning för breda folkmassor, nå maximal publik och överbrygga de skiljaktigheter som fanns inom denna.

Just inom revyn och kabareten fanns vissa undantag. En närmast anti-socialistisk pamflett serverade Ernst Rolfs ”Agitatorn” (1928), med sin parodi på en revolutionsromantiker vars uppblåsta fraser effektivt bryts mot en uppenbar maktlystnad, där utopin är att ”alla bli härskare – åtminstone blir jag”. Revolutionären klankar på allt, reser helt orimliga krav och är därtill begiven på starka drycker. Alkoholismen var ett reellt problem i arbetarrörelsen, där kampen för nykterhet hade fog för sig, varför Rolfs slängar därför här kan ha träffat en öm punkt. De kommunister från jazzens och blåblusens värld som jag intervjuat hyste stor respekt för honom, trots hans delvis antikommunistiska retorik. Men denna kuplett kan förstås även tolkas som en kärleksfull parodi. Att bli utsatt för angrepp fick man förmodligen lov att tåla – det hörde till revygenrens spelregler, och den som gav sig in i denna lek fick också tåla den. Lite påfallande är det ändå att det bland de hundratals kommunistiska blåblussångerna inte finns en enda motparodi från vänster mot den store Ernst Rolf.

Karl Gerhards framtoning var mer politiskt radikal, men snarare liberal än socialistisk, även om han ibland uttryckte vänstersympatier. I sina egna memoarböcker nämnde Gerhard sin hjälte liberalen Torgny Segerstedt vid *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* och berättade om några av sina politiska bravader. Hans försvar under och efter kriget av sångerskan Zarah Leander trots hennes tyskorientering väckte många förvåning: ”Jag visste att Zarah inte var att betrakta som nazist, hon var affärskvinna” – ändå hade hon våningen dekorerad med hakkorsflaggor.² Men Gerhard var i sina minnesböcker lika undanligande som i de flesta av sina sångtexter, och han berörde inte kontakterna med de vänsterradikaler som lånade hans melodier till Blå blusen.

Klass uttrycktes på en rad sätt i de populära sångerna, men trots de tidvis intensiva samhälleliga klasskonflikterna skedde det mycket sällan i politiska termer. Vissa gånger levde sångtexternas jag ett ljuvt lyxliv eller inordnades i vart fall implicit i överklassen. Det gällde ibland i landsbygds-skildringar som ”Knutten från herrgård'n stora trumman slår” (”En swing i det gröna”, 1939), men ännu mer i särskilt tjugotalets stadsmiljöer. ”Jazzgossen” (1922) hade exempelvis lyxkläder utan att behöva arbeta. Kontorslivet var centralt för en modern mellanskiktscategori som hörde till de oftast förekommande i dåtidens populärkultur. Flickorna på konto-

ret som noterar, adderar, stenograferar och skriver maskin på sina kontorsstolar kunde också ”kröka och äta och röka”, förutom att dansa vals, jazz och steppa, i ”Lola dansar” (1930). I ”Slå dej lös och ta semester” (1939) kontrasterades versens skildring av sekreterarens vardags slit mot refrängens semesterliv: ”Du blott knackar på tangenter, räknar pengar, växlar ränter, / allt du ser är chefens sura min. / Du förstår väl det är orätt, låt nån annan sköta kontoret, / slit dej från din skrivmaskin. // Slå dej lös och ta semester”.

Alltmer vanligt blev det också att klass dök upp i form av att personers enkla smak eller obildning poängterades, såväl på landet som i staden. I ”Oh boy!” (1940) hade den unge fästmannen varken ”fina kläder” eller ”fina vanor” men skulle genom sin rättframma målmedvetenhet bli ”nåt stort” ändå. Matrosor och kaptener hade en egen genre av sjömansvalser men förekom även i jazzrepertoaren, till exempel som publik eller kunder hos svarta prostituerade i både den seriösa ”Harlems ros” (1934) – där en matros ”på Harlems parkett” får tjänstgöra som rim på den ros som symboliserar nattklubbsdansösen – och den plumpare ”Min lilla jänta” (1920-talet): ”Här valsar man me’ negresser / å andra färgade noblesser”.

Klasskontraster mellan de rikas Östermalm och det proletära Södermalm var ett stående inslag i tidens filmer. *Söderpojkar* (1941) byggde på Erik Asklungs roman *Fanfar med fem trumpeter* (1934). Där framställs liksom i romanen Söder ungefär som ett Stockholms Harlem med bostadsbrist och arbetslöshet och söderpojkar som New Yorks svarta. ”Det är långt mellan Östermalm och Söder ibland” är en typisk replik, och när södergängets pianist lockas av en överklasskvinna att för en tid svika sitt klassursprung läxas han strängt upp av en godhjärtad kompis: ”Du är en riktig förrädare. [...] Du är ingen kamrat. Du svek gänget. [...] Man ska hålla sig på sin egen gård serru. Det är lugnast i längden.” Temat att bli vid sin läst återkom ofta – de stora klassresorna förkastades medan mer beskedliga uppåtstiganden kunde bejakas, när huvudpersoner med yrkesmässig framgång förmådde använda denna framgång inte till att lämna sin hemmiljö utan till att sprida ljus, stolthet och glädje över den.

I radioserien och filmen *Vårat gäng* (1942) ställdes åter det unga, moderna och proletära Södermalm mot gubbarnas Östermalm. Gänget på Söder kallade sig skämtsamt ”Kungliga Södra Akademin” och publiken ”medborgare på kungliga Söder”. Gängets klubbceremoniel var en karnevaliskt parodierande blandning av loge, klubb och fackförening, med

intertextuella associationer åt alla möjliga klassmässiga håll och med en seriös pendang i den kyrkans församlingsrådslag som också hade en viktig roll i handlingen. Här antydde en klassernas korporativa förening som gick som en röd tråd genom mycket av folkhemskulturen, med rötter bakåt i de gamla brukssamhällena: ”Kom baroner och feta patroner, kom prostinnor i torparnas spår” (”Obligationsmarschen”, 1940).

Arbetargrabben Albert Backlund var själv aldrig politiskt aktiv: ”Man var ju glad för att man fick arbeta”, lönen ”gick ju jämnt opp med hyran” och sen fick han jobba övertid, ”skofta då, för att få extra då till nöjen och skivor.” Hans syn på jazzen artikulerade ändå en sorts klassidentifikation: ”Vi får väl säga det, att den riktiga jazzen kommer väl från arbetarklassen [skratt]. Det kan man väl säga. För att... dom mesta jag känner, vet jag, dom har ju haft en hård barndom och sådär vidare. Som jag, med [mina] kompisar.”

I dåtidens dansliv kunde klassklyftorna ibland komma upp till ytan, till exempel i samband med motsättningar mellan arbetar- och läroverksungdomar. Men de klassöverskridande kontakterna var också betydelsefulla. Städernas arbetarungdom var ofta tidigt intresserade av nya ungdomliga nöjesstilar, och särskilt i swingdansen gavs möjligheter till möten över såväl klass- som könsgränser. Ärvda sociala klyftor återskapades ständigt men kunde åtminstone delvis och tillfälligt också överbryggas i den moderna ungdomskulturens gemenskapsinriktade fritidsaktiviteter, i nöjespalats och dansbanor. Även de nya ljudmedierna – inte minst radion – gjorde musikgenrer allmänt tillgängliga och skapade gränsöverskridande mötesplatser. Detta ledde till framväxten av en sorts gemensam ”mellanmusik” som i princip alla kände till och kunde tycka om, även om medier och musiklokaler ibland också kunde användas för att smakmässigt skilja generationer eller klasser åt.³

Sångmaterialet innehåller åtskilliga referenser till denna blandning av samhällsklasserna, exempelvis i ”Be-bop läres här” (1949): ”Om ni sitter vid ett skrivbord eller i ett gammalt skjul / så följ med oss, vi ska inte slås”. Dessutom är populärmusikhistorien full av exempel på hur musik- och dansformer överförs inte bara mellan etniska grupper utan också mellan sociala klasser. Ett litet exempel är den kända melodin ”Lambeth Walk”, som i Londonmusikalen *Me and My Girl* (1938) sjöngs och dansades i arbetarkvarteren söder om Themsen. Den hade rötter i de manliga cockneyflanörernas svassande gång och knöt an till lokala karnevaliska

arbetarklasstraditioner, som genom förmedlingen i musikalerna, radion och filmer blev omåttligt populär även på flottare dansgolv.⁴ På liknande sätt flyttades (och flyttas än idag) ständigt verk och stilar upp och ner längs statusstegen, får sina funktioner och betydelseladdningar modifierade och kan i vissa lägen bilda ett slags klassöverskridande kitt.

Blåblusarnas agitprop

På tjugotalet var det särskilt en grupp som klassmässigt och politiskt ställde sig vid sidan om en dominerande mittfåra och sökte utveckla en radikalt alternativ kultur, med musik och teater som vapen. Blå blusen utgjorde i många avseenden ett politiskt och klassmässigt alternativ till den dominerande fin- och populärkulturen. Den kommunistiska agitpropverksamheten bildade en sorts separat parallellvärld, en lägeroffentlighet vid sidan av övriga medborgares medievärldar. Där kunde man kanske ha förväntat sig att finna vissa jazzelement, eftersom det handlade om en ungdomlig amatörverksamhet som friskt lånade av tidens slagdängor och kommenterade tidens skeenden.

De flesta av Blå blusens sånger var parodier på populära sånger till vars kända melodier nya satiriska texter skrevs. Även de äldre arbetarsångerna var ju för övrigt ofta också varianter där väckelse-, nykterhets- eller skarp-skytterörelsens marscher och sånger anpassades till fackföreningskampens behov. Och när kuplettmelodier lånades från Ernst Rolf och Karl Gerhard hade ju dessa ofta redan lånat dem från utländska källor. Vad som var original respektive kopia kan därför diskuteras, ungefär som i den cover- och samplingkultur som långt senare digital teknologi uppmuntrade i rap och andra ungdomskulturella musikgenrer. Det hela var en sorts call-and-response-kultur, där egna inpass svarade på både tidens händelser och tidigare sångversioner, antingen med satirisk-ironisk udd eller med en viss kärleksfull reverens. Satiren kunde men behövde inte alls rikta sig mot det visans originalversion stod för. Ett exempel var "AK-sången", som skrevs 1935 av Karlshamns Blå blusen-grupp. Den skildrade tragikomiskt den arbetslöses vedermödor och utgick från den folksliga rallarvisan "Viktoria hamn" eller "Rombaksvisan" från slutet av artonhundratalet.⁵

Men trots denna dialogiska relation var mellankrigstidens kommunistiska värld socialt och institutionellt påfallande avskild från andra sociala världar i samtiden. Agitpropen höll stort avstånd till jazzens nya kultur-

strömningar, och ännu mer distanserade sig jazzen och den politiskt indifferent underhållningsmusiken från varje beröring med agitpropen. Medan blåblusarna lånade sånger från Karl Gerhard och delvis använde samma textförfattare, berörde denne inte med ett ord blåblusarnas aktivitet. Åke Pettersson var exempelvis scenarbetare åt Karl Gerhard och skrev lätttexter till både denne och Blå blusen. Samma texter sjöngs ibland på bägge håll och fick då olika betydelseladdning av sina respektive sammanhang, antyde Harald Andersson: ”Ja, då behandlades visan som en stor, väldigt fin satirisk visa, men när jag sjöng den så var det kommunistpropaganda!”

Även eftervärlden har noga upprätthållit ridån mellan de bägge världarna. I Olle Edströms översikt över Göteborgs musikliv under mellankrigstiden nämns exempelvis inte Blå blusen, och där arbetarrörelsemusiken behandlas berörs enbart socialdemokratiska sångböcker och möten, den musikverksamhet som senare organiserades av ABF och SSU samt de ”sjungande gesällerna”.⁶ De senare var ett kortlivat och föga framgångsrikt socialdemokratiskt försök att 1928 organisera en motsvarighet till kommunisternas blåblusar. Det fanns som mest fyra lag om vardera tre unga socialdemokrater som turnerade i Sverige för att inspirera till unison sång. I tematik, inriktning och utseende kontrasterande de klart mot de konkurrerande blåblusarna. Medan de unga kommunisterna bar blåa arbetarblusar, röda slipsar eller halsdukar samt enkla byxor eller kjolar i mestadels mörk cheviot, hade gesällerna alltid mörk kavaj med mörk slips och ofta V-stickad tröja eller väst, på huvudet keps eller pälsmössa med SSU-märket framtill samt på underkroppen äppelknyckarbyxor och höga snörkängor, vilket liksom hela gesälltematiken i övrigt knöt an till de liberala fackföreningarnas tid med reminiscenser från de förkapitalistiska hantverkarskråna.⁷ Gesällerna uppträdde i riksradiön 1928, trots högerprotester, och fick välvilliga recensioner i *Dagens Nyheter* och *Svenska Dagbladet*. Det gjordes i övrigt mycket färre politiska revyer och arbetarteateruppsättningar från socialdemokratiskt än från kommunistiskt håll. SSU-klubbvägen uppträdde inför några val från 1936 och framåt med kupletter, visor, dikter och talkörer. Edström antyder att SSU-uppförandet av ett från tyskan översatt talkörverk 1930 var det första av sitt slag, men massdeklamationer och talkörer hade förekommit redan minst fem år tidigare inom blåblusen.⁸ Både Anna-Lisa Grönholm och Harald Andersson minns till exempel ”Fanorna” (1928) som ett ambitiöst talkörverk med komplex formstruktur.

I sin skildring av svensk ungdomspolitisk historia påpekar Henrik Berggren att den kommunistiska ungdomsrörelsen gav ungdomsbegreppet en klassbestämning utifrån arbetslivets villkor. Men trots att blåblusrörelsen sägs ha varit mer betydelsefull än ungdomsstrejker och driftceller nämner han den endast en gång, tillsammans med arbetaridrottsrörelsen, som exempel på socialt inriktade ungtkommunistiska verksamheter utanför arbetsplatserna. Inte heller nämns de sjungande gesällerna, som annars också vore ett relevant inslag i den ungdomspolitiska historien. Ett skäl kan möjligen vara att dessa gesällers uttalat antimoderna traditionalism, med anknytning till det gamla samhällets folkliga och skråmässiga former, skulle ha motsagt tesen om socialdemokraternas modernism, där den socialdemokratiska ungdomen uppfattades ”som direkt lierad med den moderna tiden”.⁹

Så återskapas ännu sjuttio år senare den oöverstigliga klyftan mellan arbetarrörelsens grenar, genom att den politiska musikerörelse osynliggörs som då var mest omfattande – vad man än må anse om den. För man kan knappast säga att det bara rörde sig om ett numerärt försumbart fenomen. Det fanns blåblustrupper i minst ett åttiotal svenska orter; Stockholm och Göteborg hade därtill flera olika trupper.¹⁰ Samarbetet var tätt mellan Göteborg och Stockholm, där det vid sidan av de helt dominerande (obetalda och utbildade) amatörerna fanns enstaka professionella artister som engagerade sig i grupperna. I Göteborg var det enligt Andersson främst amatörer från arbetarklassen, men där deltog bland andra även skådespelaren Knut Holm från Stadsteatern, som sjöng solo vid större tillställningar. Många blåblusgrupper var kortlivade, och högst ett tjugotal tycks ha existerat samtidigt. De små orterna var livaktigast, särskilt bruksorter och andra platser där arbetarnas organisationer var starka runt en dominerande industri. Trupperna knöts liksom all agitpropverksamhet till kommunisternas ungdomsförbund SKU. Partiknytningen var dock inte alltid helt entydig, och gruppernas grad av politisk och estetisk självständighet varierade.

Blå blusens sovjetryska förebild uppstod i början av tjugotalet ur Proletkult, tidningsteater, klubbteater, konstruktivistisk teater och attraktionsteater. Ture Nerman hörde till de svenskar som fick uppleva den vid ett Moskvabesök 1927. Den upplöstes där 1928 som resultat av stalinistisk kulturpolitik, men blomstrade då istället i bland annat Tyskland efter framgångsrika ryska gästspel 1927 och med rötter även i tysk politisk

kabaretttradition. 1929 kom den igång i Sverige. Omedelbart efter parti-sprängningen 1929 förekom att kilbomska och sillénska grupper arbetade parallellt. Den svenska Blå blusen var som starkast omkring 1932 men gick sedan nedåt och omvandlades till mindre agitpropbetonad arbetarteater. Detta kan förklaras med en stagnerande amatörkultur under tjuugo- och trettio-talet, den expanderande statliga kulturpolitikens uppifrånperspektiv, uniformsförbudet, nödhjälpsarbetena (AK-arbetet), ett bristande centralt partiintresse för verksamheten och så till sist som spiken i kistan folkfrontsstrategins genomslag 1935.¹¹ Men den ebbade också ut som resultat av att Stalins folkfrontspolitik skapade ett försiktigare agitationsklimat och omöjliggjorde den satir mot socialdemokratien som var en röd tråd i Blå blusen. Det kan också ha varit så att denna uttrycksform vartefter helt enkelt uttömde sina estetiska potentialer och därmed förlorade sin fräschör och attraktivitet till förmån för andra och mer tidsenliga former. Jazzkulturen kan därvidlag ha spelat in som en sorts konkurrent, särskilt bland ungdomar för vilka de traditionella kupletterna och kampvisorna nog så småningom började kännas förlegade.

1934 bildades istället Arbetarteatern, som upphörde 1947. Denna hade en betydligt mer försonlig hållning mot den socialdemokrati som agitationen ofta tagit sikte på, vid sidan av arbetsgivarna, högern och nazismen. Fragment av kuplett- och revyverksamheten upprätthölls dock tidvis i andra former. Karl Gerhard har en kuplett som handlar om ”de röda kaféerna”, som inte var socialistiska men hette så för att de var orientaliskt draperade med palmer och röd belysning. De hade levande musik på dragspel och banjo och ibland även kabaretuppträdanden. Harald Andersson engagerades i tre år mitt på trettio-talet av en liten sådan kafékedja, vars största kafé hette Orientals Salonger och rymde uppemot 500 personer. Där uppträdde han med en mixad repertoar med vissa inströdda satiriska stycken. Han uppträdde under andra världskriget också i nöjesdetaljen inom Försvarsområde Väst och turnerade bland annat längs norska gränsen. Där försökte han framföra en Hitlerfientlig sketch men blev vartefter hindrad på grund av Sveriges neutralitetspolitik.

Andersson argumenterade för att vanliga arbetare skulle skriva recensioner i partiets tidningar, inte bara proffstyckare, och blev efter kriget kritisk mot att en massa intellektuella kom med i partiet: ”Ingenting dög som kom underifrån. Man engagerade till arbetarmöten operasångare som sjöng arior.” Hans hat mot socialdemokratiens ”klassförräderi” kunde få

paradoxala konsekvenser. På en tågresa under kriget hamnade han bredvid två bröder, en läkare och en major. Andersson köpte ut brännvin och sjöng antisocialdemokratiska kupletter för dem, vilket dessa två borgerliga medresenärer gillade så mycket att de till och med bjöd in honom till sin nyligen döde fars gods för att sjunga! Så uppstod egendomliga allianser som bidrog till att ytterligare fördjupa sprickan mellan arbetarrörelsens grenar. Härvidlag fanns givetvis också en spänning mellan olika blåblusindivider, och det var ingen slump att Andersson på sjuttioalet hamnade hos KPMLr medan exempelvis Grönholm förblev SKP/VPK/V-trogen. Andra, som exempelvis Åke Pettersson, var och förblev syndikalist, medan åter andra blåblusar var rätt ljumt engagerade och snart lämnade vänsterpolitiken, även om de kanske fortsatte med musiken i andra former, exempelvis som folkviseartister. Någon total ideologisk enighet fanns aldrig. Några uttalade gemensamma perspektiv eller mål tycks man knappast aktivt ha formulerat på basplanet: ”Vi gjorde det för att vi tyckte det var kul, vi kände för det”, underströk Grönholm.

Andersson gillade själv revyer men inte amerikansk eskapistisk bio, som han tyckte mest handlade om kärlek och cowboys. Ändå insåg han tidigt agitationens begränsningar och menade till exempel att rena kampsånger bara kunde fungera vid första maj och andra demonstrationer: ”Det går inte att stå och knyta händerna och gnissla med tänderna och skrämman människor [...]. Vi tonade ner det där med kampsånger”. Föreställningarna blev till traditionella nummerrevyer, ofta tudelade i en allvarlig avdelning, ofta med sammanhängande handling, och en lättsam sektion med nummerrevy utan någon tydlig röd tråd.

På blåblusarnas repertoar stod förutom den svenska arbetarrörelsens sånger också översatta tyska och ryska kampsånger och sketcher samt folkliga stycken. Populära sånger och sjömansvisor gavs politiserade texter. Man samlade ofta flera nummer till satiriska revyer om aktuella frågor, inspirerade av den tyska kabaretraditionen, den ryska och tyska blåblusrörelsen samt de inhemska kuplettmakarna med Ernst Rolf och här särskilt Karl Gerhard i spetsen. Där blomrade en kritisk paroditradition upp med författare som Gustaf ”Hjorvard” Johansson och Åke Pettersson, som stod med ett ben i bägge lägren och även skrev texter åt Rolf och Gerhard. Gustaf Johansson (1895–1971) var chefredaktör för *Ny Dag* 1934–59, satt i andra kammaren 1945–69, skrev under signaturerna Hjorvard och Hedeby kupletter såväl till kommunistiska revyer som till

Ernst Rolfs ”Kors i Göta Kanal” (1927). Åke Pettersson (1908–91) var scenarbetare på Folkteatern och Cirkus i Göteborg, kåserade och skrev dagsvers i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, *Arbetar-Tidningen* och *Göteborgs-Posten*, och vid sidan av sina kommunistiska revyer samarbetade han från 1936 med Karl Gerhard i en rad kupletter.¹² Algot ”Westis” Westberg och Åke Hansson hörde till dem i rörelsen som ansågs duktiga som musiker: de kunde noter, arrangerade allt och komponerade en del saker. Få av aktivisterna kunde annars konsten att komponera musik, annars hade man möjligen gjort det mer. Men musiklånen var också funktionellt effektiva: eftersom folk kände igen melodierna kunde de snabbt lära sig låtarna utantill, minnas dem och sjunga med. Så åkte agitpropen liksom snålskjuts på den ”vanliga” populärmusiken.

Knappast några dokumentära inslag användes dock, till skillnad från hos Ernst Toller som i Tyskland arbetade mer med sådan collageteknik. Inte heller brukade man föra fram riktigt aktuella dagsfrågor eller upprop: trots agitpropformen handlade det om en tydlig åtskillnad mellan kultur och politik, där blåblusarna upprättade ett visserligen politiskt intresserat men ändå klart estetiskt rum, skilt från den rena politiska agitationen. Utvecklingen gick successivt från kampsång till kupletter med satir, teater och underhållningsinslag. I de satiriska kupletterna användes en rad olika typer av kända melodier, dock aldrig eller sällan med jazzinslag. Blåblusarna tycks ha vetat väldigt lite om Brecht, Eisler och Weill. Brechts och Eislers ”Solidaritetsång” från filmen *Kuhle Wampe* (1931) sjöngs exempelvis i översättningar av tyska flyktingar från mitten av trettioåret, men deras sånger ansågs oftast för svåra att sjunga. Ernst Toller var då mer känd här, genom att den svenska uppsättningen av hans revy *Hoppla vi lever!* gav impulsen till att Blå blusen först bildades i Sverige. Denna revy inleddes för övrigt på liknande sätt som Tältprojektets föreställning 1977 med en prolog som lästes av en narr med piska.

Amatörismen luckrade avsiktligt upp gränsen mellan artister och publik, och ett uttalat huvudsyfte var just att som ett led i en strävan till politisering göra alla till aktiva deltagare i de rituella arrangemangen. Allsång var vanlig på den tiden, särskilt men långtifrån enbart i de politiska sammanhangen. Blåblusarna gav egna föreställningar på den egna orten, turnerade runt till andra vänorter och medverkade även vid demonstrationer, politiska möten och fester. Publiken kunde ofta låtarna och kunde sjunga med, särskilt i början i allmänt bekanta kampsånger som ”Internationa-

tionalen”, ”Arbetarmarseljäsen” och ”Hundragruppernas sång”. När det senare blev mer teaterkupletter än kampsånger var publiken större och lyssnade noga på orden men sjöng inte med lika mycket. Övergången från kampsånger och talkörer till sketcher och kuplettsång minskade delvis publikens aktiva medverkan men var samtidigt en lättnad för blåblusarna själva, som då fick uttrycka sig mer fritt i en mer omväxlande repertoar, berättade Grönholm.

Repertoaren framfördes som regel med komp av piano, gitarr och dragspel, ibland även mandolin, fiol och banjo (främst till kampsångerna), trumpet, cello, kontrabas och/eller slagverk (vid revyer och andra större tillfällen). Grönholm mindes att man i Göteborg varken hade gitarr, piano, bas eller trummor utan främst banjo, mandolin och dragspel, medan Andersson hävdade att man använde banjo, dragspel, violin och gitarr men varken piano eller slagverk, så praxisen kan ha varierat betydligt: man tog vad som stod till buds. Vid några massmöten förekom hela mandolinorkestrar. Men det var knappast några jazzensembler och inte heller musiker med sådan genrebakgrund, utan grunden var snarast orienterad mot det tyska och ryska som var rörelsens inspirationskällor. Texten var alltid viktigast, vilket motiverade mycket sparsamma instrumenteringar och arrangemang, utom vid dans. Musikerna spelade efter noter och det förekom sällan stämsång. Instrumentala lyriska stämningsstycken och uvertyrer kunde förekomma, liksom någon gång instrumentala ljudeffekter, exempelvis när en trumslagare gjorde ljud till en målvaktspantomim under någon beredskapsturné. I ”Till alla er soldater” (1938–39) fanns kulsprutesmatter som ljudeffekter bakom introduktionen, framställda med harskramlor, virveltrumma och en blåsorkester. Men så gott som aldrig förekom instrumentala partier, solon eller improvisationer i sångerna. Någon gång användes film på scenen. När sången ”Eko från skyttegravan (Det är färdigt igen)” (1935) uppfördes på Auditorium projicerades bilder på engelska soldater bakifrån upp på en uppspänd duk i fonden, i takt med sången. Skott och andra ljud hördes också. Man försökte sedan upprepa detta på Masthuggstorget i Göteborg men misslyckades eftersom duken var för liten, mindes Andersson. Men texterna kom alltid i första hand, dels på grund av det politiska syftet, dels lade nog populär sång i allmänhet då större vikt än efter rockens genombrott vid att varje ord skulle höras. Melodierna valdes noga för att i sin karaktär bära textbudskapet, och texterna finslipades för att rytmiskt och formmässigt passa väl

ihop med melodistrukturen. Bara så kunde textens ämne effektivt nå ut till publiken. ”Huvudsaken var alltid texten” men ”musiken vållade väldiga bekymmer” eftersom det var viktigt att välja en melodi som lyfte fram textens budskap på rätt sätt. Man undvek stora gester, lade stor vikt vid textning, artikulation och andning och lät aldrig kompet bli så komplext eller starkt att det störde texten.

Musikmedier kunde också komma till användning, om än sporadiskt. Pingstdagen 1934 marscherade nazister genom Masthugget med blåsorkester, och då hördes ”Internationalen” från alla fönster där kommunister, socialdemokrater eller syndikalister bodde, berättar Grönholm. Kampsånger utgivna på platta fanns förstås i en del arbetarhem, men några skivor tycks inte ha spelats in av blåblusarna medan det begav sig, därom är mina informanter överens. Andersson var inte med i radio förrän under beredskapsåren, då en revy sändes. En väninna till Grönholm spelade in sig själv på ”Hör din egen röst” för några kronor på Liseberg. Den medieform som användes förutom levande framföranden var de tryckta sångböckerna som utgavs i samband med kongresser och dylikt och innehöll texterna till kampsånger och vissa kupletter – melodierna förutsattes ju efter gammal skillingtrycksmodell redan vara kända.

I detta sångmaterial förekom – liksom i annan kuplett- och schlagertradition – en hel del mediasatir, som i vissa fall också kunde tangera jazzmusikfenomen. I sången ”Kom in och se” (1935) ironiserades det över film, dans och grammofonmusik, när exempelvis biografernas affischer och ljusreklam sägs utlova naken osedlighet i både vampyrfilmer och hos Garbo. Även här anas en ambivalens, i det att det som satiriseras egentligen beskrivs rätt lustfyllt kittlande. Särskilt gäller det dansen: ”Vår moderna dans den är en törnekrans för alla gamla surögda esteter. / Vippande på baken dansar kikan naken väckande förargelse / hos pastor Grände som har moralisk plikt. Men alla människor lider ju ej av gikt. / Låt därför jazzorkestern spela opp till dekadans. // I varje dancing palais man vrickar ändan ur le’ / från klockan åtta till tre – Kom in och se!” Kritiken mot moralisterna tar här udden av den först antydda kritiken av kommersialismens dekadens, och när sedan ”den svarta Josephine” [Baker] och Maurice Chevalier nämns som lättklädda blir det egentligen rätt oklart om det ska uppfattas som ett förkastligt uttryck för kapitalistisk kulturkommersialism eller tvärtom som attraktiva nöjen som retar dessa religiösa och konservativa ”gamla surögda esteter”. Även schlagerkritiken är rela-

tivt (s)vag: ”Vi på tonerna från grammofonerna ska lyftas ifrån denna jämmerdalen / till högre sfärerna. Musikaffärerna dom håller liv i poesin.” Populärmusiken som folkets opium och som lönsam vara, men inget starkt förkastande ens när smörsångaren Sven-Olof Sandberg förs på tal. ”Bland alla plattheter e’ hans grammofonplattor de / som gör den största succé – Kom in och se!” Det som sedan kritiserats är dock bara hans röst och stockholmska uttal, och det blir till sist enbart av språkligt-litterära kvalitetsskäl som ”visbolagen” kritiserats, inte för någon ideologisk tendens eller för sina ekonomiska produktionsformer. Bägge mina Blåblusinformanter framhävde betydelsen av en klar diktion så att sångtexternas innehåll skulle gå fram. Den frågan var tydligen viktigare än att ifrågasätta kapitalismens musikindustri eller schlagervärldens ideologi, så som musikrörelsen under sjuttioalet skulle komma att göra. Kanske var denna relativa återhållsamhet en naturlig följd av Blåblusens parasitära förhållande till en breda populärmusiken, vars kända melodier genom de parodierande inlånen utgjorde dess absoluta förutsättning.

De mest framgångsrika melodierna lånades från aktuella filmschlagers eller evergreens som ”Side by side”, ”Sjunde himlen”, ”Strö lite rosor” eller ”Under Stjärnbaneret”. Man tog även melodier från namn som Ernst Rolf, Edvard Persson, Carl Michael Bellman, Evert Taube och Birger Sjöberg. Blåblusarna tyckte mestadels om de lånade melodierna och deras upphovsmän och riktade ingen generell kritik mot nöjesindustrin: ”Dom störde inte oss”, sade Grönholm. Kommersiella artister som Ernst Rolf ville ”ge folk nånting ... en stunds avkoppling i den gråa vardagen”, med ”hyfsade priser”. Det fanns en viss spärr mot att stjäla de mest kända och aktuella svenska populära artisternas sånger (sådana som Ulla Billqvist, Zarah Leander eller Sven-Olof Sandberg), eftersom man inte ville ironisera över dem, vilket ju också kunde ha slagit tillbaka på Blåblusarna själva om de trampat artisternas många beundrare i arbetarpubliken på tårna. Det var då lättare med Karl Gerhards låtar som liksom redan var stulna och som därtill med sin textrika uppbyggnad lämpade sig bättre för den typ av argumenterande, agiterande och raljerande texter som skrevs till.

En något senare medie- och populärkultursatir återfinns i ”Mannen utan själ” (1939). Först gisslades där amerikanska gangsterfilmer: ”Varhelst som någon gangster över staten tog befäl så blev jag bjuden på blodigt skådespel, / och det var det som gjorde mej till mannen utan själ”. Sedan var det dags för svensk filmschlager: ”varje gång jag hör en schlager

får jag sådan lust att hoppa opp och med kompositören ta en dust”. Det som angreps var schlagerns dysterhet: ”Förgäves har jag väntat att få höra något glatt. Bland Visans Vänner jag hamnade en natt, / och det var det som gjorde mej till mannen utan skratt”. En sådan kritikriktning låg inte långt från Ernst Rolfs, Alice Babs eller Povel Ramels appeller för livsglädjen. Ett gott humör var enligt Andersson A och O: ”Musiken har ju spelat en så oerhört stor roll. Den har ju varit den källa där arbetarklassen har hämtat styrka, mod, tröst och framför allt en väldig glädje ur. [...] Det var satir och ironi, det var en glädjekälla...” Sångens följande verser bjöd dock på en starkare kritik av radion och pressen som spridare av utarmade och utarmande produkter. Där nämns att jaget som barn ännu ”lyssna’ i radio på farbror Sven” vilket gjort honom till ”mannen utan själ”. Han ”miste tron på kvinnorna” för att veckopressens meningslösa skvalterjournalistik fördummar sina läsare – själv har han provat och blivit ”idiot på alla vis” – ”mannen utan vett”. Veckopressen beskrivs som sno-kande ”schakaler” som fyller sina spalter ”med lögner och med dalt”. I sista versen klagas istället över höga krogpriser och skatter.

Anderssons syn på musikens roll blandade pragmatism och idealism. Musiken skulle glädja och skapa livsviktiga gemenskapskänslor: ”Utan musik skulle hela jordklotet gå under. [...] Musiken har ju en sån sammanhållande kraft, som ligger på djupet hos varje människa. Ur detta växer en gemenskapskänsla”. Någon stark ideologisering eller djupare tolkning av musikaliska genrer och stildrag tycktes sällan ha gjorts (och åter är kontrasten tydlig mot 1970-talets progressiva musikärorelsers politiserade debatter om schlager och popmusik). Samma syn omfattade hela det traditionella kulturområdet, som ganska oproblematiskt sågs som en källa till kraft och styrka snarare än något eget motsättningsfyllt fält: ”Kulturen ska ge arbetarna ett eget tänkande, att återupprätta arbetaren, att ge honom självförtroende och så vidare. Det är det enda, det finns ingen annan uppgift för kulturen. Och det måste göras i en form som tilltalar, och som han känner med. Sedan dessa vägar hur man ska lösa hans problem, det ankommer på partiet, på politiken...” Så fördelades uppgifterna mellan kulturen och politiken, vilket garanterade kulturverksamheterna en relativ självständighet gentemot partipolitikens omedelbara behov. Att arbetaren ifråga var en man tycktes helt självklart. Androcentrismen var lika stark bland kommunisterna som i det övriga samhället.

Skilda världar

Gustaf Rune Eriks hörde till dem som kände sig hemma i både arbetar- och jazzkulturen. ”Jo, jag har vuxit upp i arbetarkvarteren på Söder i en mycket bokfattig och trångbodd miljö, så jag har hela tiden haft en naturlig anknytning till arbetarrörelsen”, berättade han. Under slutet av trettio-talet och krigsåren var han snarast anarkosyndikalistiskt orienterad. ”Jag skrev under kriget i *Arbetaren* och ungdomsförbundets tidskrift *Storm*, där den unge Stig Dagerman, som var gymnasist då, satt i redaktionen.” Men det fanns en djup klyfta mellan de bägge världarna. ”Karl Vennberg var den verkliga kraften i det sammanhanget. Men där skrev man inte om jazzmusiken.” I ungdomsåren brevväxlade Eriks om jazz, kultur och politik med bland andra författaren Stig Carlson, som var starkt knuten till arbetarrörelsen och det socialdemokratiska partiet. Eriks var även med i redaktionen för *Clarté* och föreläste för Clarté på dåvarande högskolan (universitetet) på Holländargatan; bland annat ett långt föredrag om jazzmusik. Han pratade även flera gånger när det socialdemokratiska ungdomsförbundet ordnade diskussionsaftnar, litterära uppläsningar och andra sammankomster på fyrtio-talet. Han var också redaktör för de tre nummer som utgavs 1940-41 av den politiskt radikala konstnärgruppen Realisternas konsttidskrift *Realisten*. Han träffade i Clartésammanhang Peter Weiss och även en gång som mycket ung Bertolt Brecht, vars *Tolvskillingsoperan* gavs i Stockholm redan 1929, året efter urpremiären i Berlin. Så visst var han med i både jazzliv och vänsterpolitik, men ändå fanns där ett svåröverbryggt avstånd, och de flesta tvingades välja sida.

I Erik Asklunds roman *Fanfar med fem trumpeter* (1934) får det unga musikergänget starta under namnet ”The Red Boys” och uppträda på en kommunistklubb i Aspudden.¹³ De spelar ”Internationalen” och sedan en foxtrot som dansmusik. Sedan byter de namn och funderar på att kalla sig The Blue Boys, där jazzens blåa färg i viss mån också kan tolkas i politiska termer som en rörelse bort från den vänsterpolitiska sfären. Till slut kallar de sig Melody Boys. Socialistisk arbetarkultur och jazzmusik var inte helt lätta att förena.

Den kommunistiska agitpropmusiken levde i en sorts egen parallellvärld som knappast alls berörde jazzsfären. Den unge jazzmusikern Arthur Österwall var kommunist från arbetarhem men såg själv aldrig någon Blå blusen-föreställning, även om han kände väl till att de fanns: vid Arbetareinstitutet på Klara Norra Kyrkogata ”satt dom där affischerna upp-

satta veckor i förväg om Blå blusen. Dom blev ju väldigt engagerade, runt-om.” Han tog aldrig kontakt med dem, av ett enda skäl: ”Jazzen tog ju mig tidigt, vet du.” Medan blåblusarna var obetalda och musikaliskt rätt oerfarna amatörer, var jazzmusikerna seriöst syftande och ofta heltidsengagerade i musiken, som för dem var som ett kall och en allt annat över-skuggande uppgift, inlemmad i en livsstil som inte lät sig kombineras med den lika absorberande alternativa politiska karriären. Blåblusarna vär-vades bland vanliga arbetare med fallenhet och intresse på bruken och ar-betsplatserna, aldrig bland jazzvännerna, berättade han i intervjun: ”Nej, nej. Nej, se jazz, det var inte accepterat”. Föräldrarna sjöng arbetarsång-er hemma och i sällskapslivet, och det fanns klara gränser för vad som var tillåtet i dessa klassmedvetna hem: ”min mamma hade en väldigt bra sång-röst. Hon skulle ha prövat in på Operan, och hon blev påkostad lektioner, men det ansåg hennes far då, att det var också ’kapitalistiga’ synpunkter, så det där skulle hon inte gå in på”. En liknande skepsis drabbade jazzen. Den sågs i dessa politiskt röda kretsar inte som arbetarmusik utan som ”amerikansk imperialistisk musik som ska erövra världen”. Arbetarrörel-sen var länge skeptisk mot jazzen: ”Den var mycket konservativ på *den* punkten, egendomligt nog”. Det dröjde länge innan man ”accepterade jaz-zen, att den inte var så farlig”. Det tog några år innan jazzen var rumsren nog att beredas plats på dansbanor eller i ABF-cirklar. På tjugotalet var det ju till och med svårt att få gehör av musikernas egen fackförening: ”Jag fick inte komma in i Musikerförbundet. [Gustaf] Wetterstrand sa [förakt- fullt]: ’Ni är ju jazzmusiker!’”

Ett litterärt uttryck för en liknande skepsis återfinns i Ture Bloms ro-man *I ett järnbruk* från 1946 med sin mycket kritiska skildring av en folkparkskväll med dess musikunderhållning, bestående av en jazzorkester och en gammal operettsångare som sjöng sjömansromantiska visor. Denna musik angreps för att vara undermåliga ”skrammelmelodier” med förljugna sångtexter: ”Inte ett ord om redarnas utsugning, smutsiga skan-sar och ett eländigt liv”.¹⁴ Det rädde dock ingen total enighet i någon av arbetarrörelsens huvudgrenar. Under trettioalet inleddes ett praktiskt en-gagemang i olika populärkulturella aktiviteter såsom idrott, nöjen i Fol-kets Park och Folkets Hus samt underhållande inslag i arbetarpresen. Men detta fick sällan ideologisk uppbackning i den offentliga kulturde-batten, där det rädde en närmast enhällig fientlighet mot populärkultu-ren. Till de få undantagen hörde Victor Svanberg som bland annat i tid-

skriften *Fönstret* (1931) försvarade ungdomens nya kultur mot dess stelbenta smakdomare.¹⁵

Flera av de första generationernas svenska jazzmusiker kom från arbetarhem och hade ofta också en radikal kommunistisk eller socialistisk bakgrund. Dit hörde till exempel även trumpetarna Gösta ”Chicken” Törnblad (1905–84) och Gösta Törner (1912–82). Törnblad berättade för mig att han umgicks med Österwalls, och det var genom partiets tillställningar som han själv började spela jazz, så visst förekom det vissa övergångar mellan världarna. Men det var kring 1930 ändå mestadels tvunget att välja: antingen jazz eller agitprop. Både-och gick inte för sig. En enda gång, i trettonårsåldern, spelade Arthur Österwall trummor i en förstamajdemonstration. Han var liksom sin far länge hårt engagerad i politiken och läste Socialistiskt Bibliotek: Lenin, Marx och Engels. På faderns initiativ lärde han sig engelska på ABF, läste Arbetarrörelsens historia för Gunnar Hirdman och sexualkunskap för Elise Ottesen-Jensen. Men jazzen ”kom emellan”, och det gick i längden inte riktigt att få ihop de bägge delarna av livet. Någon tid efter SKP:s sprängning 1929 lämnade Arthur besviket partiet, gick först med kilbommarna men följde inte med dem in i SAP utan blev partilös vilde, ”less på politiken”. Brodern Seymour som 1930 etablerat sig som orkesterledare passade då 1933 på att bjuda Arthur och hans blivande hustru Lilly till dansetablissemangen Fenix-Palatset i syfte att locka honom in på musikerbanan istället. Det fungerade: Thore Jederbys basspel inspirerade honom att börja spela bas i broderns orkester.¹⁶ Brodern Seymour övertalade honom alltså att ta upp en jazzkarriär som basist och sångare, nästan som en sorts ersättning för politikerbanan. Kommentaren från Lillys far som var murare var karaktäristisk: ”Jazz, fan, vad är det för jävla skit du gett dig in på? Tänker du försörja hustru och familj med jazzmusik?”

Vid revyscenerna satt ofta regementsmusiker i orkesterdikena och spelade efter noter. Karriären löpte där ofta från skolmusiken via värnplikten och regementena till konsertföreningen. Sådana virtuoser kom sällan med i jazzorkestrarna men spelade däremot på revyerna, för det gav mer pengar som extraknäck till arbetet på dagtid. Tjugotalets unga jazzmusiker kände till denna revyrepertoar men använde den inte själva: ”Vi kunde noter, men vi var ju inte intresserade av det där”, berättade Österwall. Av såväl politiska som musikaliska skäl upprätthölls således klara rågångar mellan de olika världarna.

Blåblusaren Andersson minns dock att Österwall en gång kompade honom på Bal Palais. Andersson var ”livrädd då att möta denna danspublik”, men det visade sig enkelt: ”så glättigt och så lätt som det var att framföra nåt i Stockholm, gentemot hur det är här [i Göteborg]. Det är publiken.” Han var även på Nalen, med överraskande framgång. ”I Stockholm tog dom emot mycket glättigare, nästan reservationslöst, och gav väldiga applåder. Här är dom mer eftertänksamma.” Något mer omfattande samarbete blev det aldrig: Österwall nämner ingenstans kontakten och mindes sig aldrig ens ha bevistat någon blåblusföreställning.

Även arbetarförfattaren Artur Lundkvist bekräftade i intervjun bilden av djupa klyftor mellan musikvärldarna: ”...någon särskild förbindelse med arbetarrörelsen förekom inte från vår sida i varje fall. Jag vet inte vilken ställning hot-jazzen hade eller fick inom arbetarrörelsen. Jag tror det dröjde väldigt länge innan det trängde igenom, och det blev nog dom än mera populära sorterna som kom sedan. [...] Jag tror att om det skulle varit protester mot hot-jazzen, så strandade det på att man i allmänhet inte kände till den. Det var så mycket senare.”

Jazzen klöv arbetarklassen i två läger. Valet stod mellan gammeldans och den moderna jazzen – ett val mellan två skilda stilvärldar som innefattade danser, kläder och livsstilar. De som ogillade jazz tyckte kulturkonserverativt att det var ett hemskt dunkande och blåsande, med en instrumentation och melodik som kändes ovan. Jazzen sågs enligt Harald Andersson som främmande import av kommersiell amerikansk dekadens, men samtidigt var den ju ”negermusik”, som man av ideologiska skäl kanske borde sympatisera med.

Jazzen var införd av element i det här landet som inte tillhörde arbetarklassen, och den var kommersiellt inriktad, och vi var rädda att den skulle ta överhand och bedöva arbetarna, användas som ett vapen för att bedöva dem. [...] Den kommersiella musiken har ju en oerhörd makt, men jag tror att om arbetarna kunde få ett alternativ – en musik som ger dom en riktig livsglädje och samtidigt naturligtvis förhöjer deras optimism om livet överhuvudtaget...

Konst ska lyfta upp, inte bedöva eller trycka ner, tyckte den Stalintrogne Andersson. Den bör skapa optimism, kampvilja och skönhet. Han högaktade därför den klassiska musiken, som han såg som värdefull, äkta och

riktig. Ingen kommunist ville eller vågade på den tiden kritisera klassisk musik offentligt, utan man såg upp på alla som var professionellt tränade. Klassiska skivor accepterades kanske inte utan vidare i de röda hemmen utan kunde ses som borgerliga, men virtuosa musiker högaktades alltid. Bildningstörstande arbetargrabbar gick på de kaféer som hade jukebox med klassisk musik, där de lyssnade på operetter, operaarior och andra klassiska stycken. Vissa arbetare hade förälskat sig i den typen av musik. På sådana kaféer var det allvarligt och tyst, där fick man inte prata och störa lyssnandet.

Även Stig Ring, som ägnat sig mycket åt socialdemokratisk studiecirkel- och kulturverksamhet, framhävde att arbetarrörelserna visserligen kände distans till det klassiska arvet, men också en enorm respekt för det. Denna respekt för kulturarbetares professionalitet gällde även den bredare populärkulturen. Vad gäller koryféer som Ernst Rolf kände man ”väldig underdånighet vid tanken på denne store, som kunde göra såna föreställningar som det kom så mycket folk till och alltihop det där – skapa sån nimbus omkring sin person och alltihop det där”. Kulturlivet genomkorsades av djupa klyftor men över dem fördes förvånansvärt lite dialoger, ens av kritiskt slag. Också Österwall sade sig känna djup respekt för konstmusiken:

Vi var ju mycket intresserade av seriös musik, därför att vi respekterade ju solisterna. Vi har ju alltid respekterat kunnandet. Jag för min del, som spelade bas: när jag hörde en riktig basist som spelade svåra saker, och operaknuttar och sånt där... Alla jazzmusiker var intresserade av, och respekterade den seriösa musiken: Vilka skolor dom hade gått i, vilka oerhörda övningar...

Trots denna respekt upprätthölls alltså klyftorna nog. Fenix-Kronprinsen var ”ett borgerligt överklasställe”, och medvetna arbetare gick hellre på Arbetarföreningarna, Arbetareinstitutet och ABF:s dansaftnar. Och en liknande distans fanns hela perioden mellan arbetarkulturen och jazzen.

Agitpropen var lika ambivalent inför den amerikanska ”negerjazzen” som jazzmusikerna var rädda för att få sin entusiasm störd av klåfingriga politruker. Det fanns vissa sammanbindande länkar mellan jazzen och arbetarrörelsen – exempelvis dansade man jazz även på fackföreningsfester. Men de musikaliska sfärerna hölls i allmänhet noga isär. En potential för

gemensam front kan möjligen ha funnits i viljan till radikalitet och aktualitet. Men denna samverkanspotential utvecklades aldrig på grund av vänsterpolitikernas osäkerhet inför jazzens instormning i kombination med jazzdiggarnas politiska individualism.

Kulturklyftor

Hur hanterades då klyftor mellan högt och lågt i kulturen generellt, utanför arbetarrörelsens politiska sammanhang? Den kommunistiska propagandan ställde sällan folk-, populär- och konstmusik mot varandra, men hur var det med de kulturella smakpolariseringarna i jazzens och schlagerens världar?

Att upprätta smakmässiga värdehierarkier tycks ofrånkomligt, och tudelningarna mellan högt och lågt hänger ihop med social makt och statusstrider. Distinktioner mellan seriös och kommersiell musik görs inte enbart av konstmusikens talesmän utan skär också rätt igenom populärmusiken. Även om populärkulturens värld inte enbart handlar om att värdera kvalitet och skilja bra från dåligt, genomsyras den av ständigt uppdykande smakdebatter. Kritiken mot moderna fenomen försökte ständigt klassa ner dem som lägre stående skräpkultur utan estetiskt värde. För kulturkonservativa till höger och vänster gällde det att trycka ner dem så långt som möjligt, helst under civilisationens bottenmärke. Det gällde hela den moralpanikdebatt som redan nämnts. Men också Ernst Rolfs och Karl Gerhards kupletter riktade sådan kritik mot nyare populärkulturella medieföreteelser – bland annat mot skvallrig nyhetspress, ytliga veckotidningar, filmindustrins stjärnkult, den nya ljudfilmen och den svenska filmens provinsialitet.

En ledare av Paul Scise i tidskriften *Tidsvittnen* 2/1935 hävdade att ”filmen som konst” mer än andra konstarter är ”slaviskt beroende av penningen” och att ”inom filmen är allt tillåtet. Där finns ingen tradition, ingen inre lag, intet förflutet. Man ’gör allt’ d.v.s. allt som lönar sig”, vilket betyder ”fula, vulgära och stupida filmer”. ”Hur rutten tiden än är förtjänar den icke detta. Den vänder sig bort från dessa alster som visar en vidrig spegelbild. Tiden har ännu förhoppningar, trots sitt andliga svaghetstillstånd, och den uppröres av dessa skildringar, hur välgrundade de än må vara”. När Scise ”om kvällen betraktar de sprängfyllda salonger där massan samlas för att se något slags vanvett reflekteras på en vit duk” tän-

ker han på apokalypsen: ”Och jag frågar mig allvarligt, om icke Odjuret är identiskt med filmen som jag älskar och vars allsmäktighet på en gång skrämmer och fascinerar mig!”

”Radiopubliken blir så lätt besviken om den ej får lyssna till hans glada sång”, påstods det i ”Trummis-Nisse” (1937). Detta knöt an till en segdragen debatt om radions musikutbud, där konst- och populärmusik direkt ställdes mot varandra. ”Radiochefen i tusental får brev från de lyssnandes skara. / I alla tonarter brevena går – söta och sura och rara. / [...] Ja striden står skarp emellan Beethoven och Jularbo”, sjöng Kar de Mumma i Blancheteaterns sommarrevy (”Det är den stora, stora, stora, stora kärleken”, 1938). Det fanns bara en radiokanal och dess musikutbud var en offentlig angelägenhet. Diskussionerna om detta ger goda inblickar i tidens smakspel.

Radiotjänsts lyssnarundersökning 1928 visade att publiken ville ha mindre av modern dansmusik i radion och mer av dragspelsmusik, visor och gammal dansmusik.¹⁷ Det gällde både städer och landsbygd, arbetarklass och överklass. De som således samfällt var emot det nya var emellertid licensinnehavarna, som hörde till de äldre generationerna. *Radiolyssnaren* gjorde en ny undersökning 1933, där en generationsmotsättning tydligt framträdde och där dragspel och gammal dans minskat sin popularitet från 90 % till 75 % medan modern dansmusik ökade från 28 % till 38 %. En förändring var alltså på väg.

Efter andra världskrigets slut fick jazzen större plats i radion, bland annat genom ungdomsserien *Jazzen under fem decennier*. Radion gick alltmer seriöst tillväga och började dela upp genren i en mer konstmusikalisk och en populärkulturell gren, vilket svarade mot Radiotjänsts inbyggda spänning mellan sina huvudsyften bildning och underhållning. Tidigare fanns som förmedlande mellanled mellan höga och låga genrer en stor sektor av ”mellansmusik” i form av lättare konstmusik och högre underhållningsmusik. Men på femtiotalet tynade dessa mellanformer bort, och polariseringen mellan konstmusik och populärmusik ökade som följd av kanalutbyggnaden och televisionen, den ungdomsbetonade rockmusiken samt den i ledande institutioner alltmer dominerande konstmusikaliska modernismen. Jazzen steg tydligt uppåt i värde, med en kulmen 1968 då jazzprogrammen fördes till musikradion och jazzsektionen till musikavdelningen.¹⁸ Flytten från underhållnings- till musikavdelningen var ett viktigt steg i jazzens legitimering.

Det fanns alltså från första början en spänning inbyggd i statens avtal med Radiotjänst, som å ena sidan påtalade att programmen skulle vara ”av växlande art och skänka god förströelse samt över huvud taget vara ägnade att vidmakthålla allmänhetens intresse för rundradion” men samtidigt hållas på en ”hög ideell, kulturell och konstnärlig nivå och vara präglade av vederhäftighet, saklighet och opartiskhet” samt se till att ”folkupplysningen och folkbildningsarbetet befrämjas”.¹⁹ Det föranledde ständiga intressestrider. Många lyssnare (däribland de jazzfans som framträder i olika intervjuer) ville ha mer modern dansmusik, vilket motarbetades av konstmusikens institutionellt starkare företrädare. En sådan var Per Lindfors, som i Sveriges Radios 25-årsjubileumsskrift utredde ”Radions musikaliska problem”:

Musiken kallas ofta i dagligt tal tonspråket. Därmed är också sagt, att den vill förkunna något, att den har ett budskap till den, som lyssnar. Ingen får likväl lyssna hur som helst. Den, för vilken musiken endast har ett ytligt underhållningsvärde, tillsluter sig själv för dess djupare förkunnelse. [...] Liksom den religiösa förkunnelsen kan musiken aldrig förstås med intellektet. Den riktar sig helt till känslö- och viljelivet. Musiken är känslans språk.

Författaren beklagade det ”musikaliska mörker” som rådde: ”Sverige är ett av de få länder, som nästan helt saknar musikalisk tradition.” Det krävdes lyssnarträning för att ta till sig den klassiska musiken:

Så ledsnar man och söker musikalisk tröst i jazzmusikens rytmiskt gulröda häxbrygd eller underhållningsmusikens snarfagra, sentimentala melodiflora. Den senare kan sannerligen inte stimulera till annat än synnerligen svala känslotillstånd. Musiken sjunker ned till att bli ett obestämbar ackompanjemang till samtal eller arbete. Det är nästan det allra värsta.

Detta var det radions uppgift att motarbeta, men den stötte då på problem:

Inom ramen av ett enda program skall alla lyssnare så långt möjligt tillfredsställas och ännu hellre stimuleras till mer avancerat lyss-

nande. Samtidigt tvingas ofta de mer kvalitativa inslagen ut i periferien av kvällsprogrammet, därför att den bästa sändningstiden måste utnyttjas till de mångas underhållning.

Genomgången av de därav följande resursbehoven slutade optimistiskt: ”Om svenska folket då till slut kunde bli lika musikaliskt lyhört och mottagligt som de gamla grekerna eller de primitiva negrerna i en avlägsen Afrikaklan – då vore vi musikupplysare äntligen onödiga”.²⁰ I den postnazistiska eran var det för upplysta kulturförsvare inte längre det afroamerikanska som var huvudfaran, utan den förflackning som kulturindustrin och underhållningskonsumtionen innebar. I tidskriften *40-tal*, organ för det unga litterära avantgardet, granskade Åke Runnquist 1945 tidens schlagerlyrik – ”den enda form av lyrik med vilken stora delar av svensk ungdom någonsin komma i beröring”. Han var skeptisk till jazzens förmåga och vilja att bidra till kulturens höjande:

Redan en ytlig översikt som den här redovisade ger vid handen att de svenska schlagertexterna knappast associera till ”negroida parningslekar”. Deras olämplighet ligger på ett annat område. Som jag sökt visa, är det i stället som förespråkare för en passiv livsinställning de böra uppmärksammas. Schlagertextens tendens syftar till att bibringa sympatisören en ljus men improduktiv övertygelse att det nog ordnar sig ändå. ”Lyckan kommer, lyckan går den blir din till nästa vår” (S.O. Sandberg: *Min längtans melodi*). [...] Vistexterna föra oss in i en värld av urblekta schabloner, allmänt hållna, utan färg, personlighet och temperament. [...]

Jazzmusiken har snabbt utvecklat sig och brutit nya vägar på sitt område, dit även stora musikaliska begåvningar lockats. Texterna förete däremot inga större formella differenser, jämförda med exempelvis sekelskiftets motsvarande alstring. Och även om flera av våra s.k. modernistiska skaldar skrivit *om* jazz, får man leta förgäves efter vad de skrivit *för* den. Här förefaller ett stort arbetsfält att ligga öppet för socialt kännande lyriker. Men än så länge är det väl bara i röt månaden man kan tänka sig en grammofonskiva med inskriften: ”Musik: G Gerschwin. Text: A Lundkvist.”²¹

Jazzgränser

Också jazzen själv drogs alltså in i tudelningsivern. Vissa placerade den vid den låga och vulgärt folkliga eller kommersiella polen, andra ville lyfta upp den i den höga konstnärliga sfären eller ansträngde sig för att dra gränser mellan gott och dåligt inom den. Sådana dikotomiseringar ingick i samhällets större kulturella polariseringsspel, där just den nyimporterade och därför ännu inte riktigt klart klassificerade jazzen blev en stötesten för moderniseringen av smaksystemen.

Såväl jazzens anhängare som dess motståndare tenderade inledningsvis att se den som låg och populär kultur. Det gällde både vita och svarta företrädare och såväl i USA som i Europa och Sverige. Med undantag för Langston Hughes tog inte heller det svarta modernistiska Harlem-avantgardet jazz på allvar, utan såg den som en folkmusik som möjligen kunde fungera som råmaterial för en framtida riktig konst.²² Denna väntan på något svart geni visade att den traditionella konstsynen var brett förankrad i många läger och att jazzen till en början hamnade lågt på etablerade estetiska statusskalor. Detsamma gällde även i svenskt tjugotal.

Genom hela perioden förekom sedan en rad olika försök att höja jazzens status. Man sökte framhäva dess egna estetiska värden och experimenterade ibland med hybrider mellan jazz och konstmusik. Till en början tycktes detta kunna ske inom ett och samma kontinuum, så att jazzens avantgardister och bredare artister verkade ganska mycket sida vid sida. På fyrtioalet började denna enhet tydligt brytas upp, samtidigt som strävandena att få dess ”finare” grenar officiellt erkända som fullvärdig konst blev mer framgångsrika.

Artur Lundkvist hävdade att han och hans vänner redan kring 1930 såg på de populärare typerna av jazz ”med djupaste förakt: det existerade en avgrund mellan hot-jazzen och den så kallade underhållningsmusiken”. Men ännu var klyftan inte fullt ut allmänt erkänd. I samband med jazzens bredare kommersiella genomslag i Sverige runt 1940 skärptes polariteten, för att vid slutet av fyrtioalet tydligt skicka jazzen i kommersiell schlager- och dansmusik, traditionalistisk dixieland respektive modernistisk bebop. Bebopens avantgardism klöv jazzen i inbördes stridande läger: populära traditionalister mot seriösa modernister. För det som kom att kallas tradjazz värderades kvalitet genom en autenticitet som genom kopiering av äldre klassiker sökte trohet mot de ursprungliga rötterna. För bop-modernismen låg den sanna äktheten istället i att förmå skapa

något radikalt nytt och eget, i trohet enbart mot nuets och den egna subjektivitetens krav.

Gustaf Rune Eriks nämnde med emfas att det var ”vulgärmusiken, alltså schlager och så, som man protesterade mot, våldsamt”, och i tidskriften *40-tal* kritiserade Eric Sandström 1947 den kommersiella jazzens ”banalisering”, ”förkonstling” och ”dekadens”.²³ Det krävs en intensifierad distinktion mellan skikt inom populärkulturen för att ”rädda” delar av den upp i ”finkulturen”. Först med en fixerad dikotomisering *inom* jazzen kunde dess övre skikt mer bestämt lyftas upp i den legitima kultursfären. Det var dit jazzen nådde när femtiotalets rock’n’roll kommit in som populärare konkurrent och frijazzens sextiotalsavantgarde så småningom etablerade improvisationsmusiken som fullt ut konstnärlig i kulturbidragsnämnder, musikhögskolor och recensionsavdelningar.

Liksom senare 1980-talets postmodernister kunde inte de avantgardister som under mellankrigstiden tog sig an jazzen och ville rita om kulturkartorna undgå att i vissa avseenden förstärka distinktionerna mellan högt och lågt, endast aningen förskjutna. Deras strävan att upprätta jazzens estetiska värde ledde dem efterhand till att söka upphöja den till konstmusik, vilket under efterkrigstiden gav upphov till en klyfta inom jazzen mellan dixieland- eller tradjazzens bruksmusik och avantgardets bebop och senare frijazz. Därigenom förstärktes snarare än utplånades smakhierarkierna.

När rockmusiken svepte in över landet var jazzdiggarna ofta kluvna. Somliga ställde mer eller mindre motvilligt upp som kompmusiker bakom rockstjärnor som Little Gerhard, Rock-Boris eller Rock-Olga. ”Det fanns en falang jazzmusiker som var jävligt hårda musikaliskt, dom sågade de andra. Jag var ju ung, och spelade med Rock-Boris. Där var jag väldigt sträng, som 18-åring. [...] Vi spelade ju rock’n’roll på turnén, men det var fel musik – helst skulle man spela jazz”, berättade exempelvis saxofonisten Christer Boustedt.²⁴ Andra angrep rocken hårt, i ordalag som var förvånansvärt lika dem som tidigare vänts mot jazzen själv. Nu var det jazzen som var bildat och ädelt civiliserad, medan rocken föreföll rå och vulgär. Liksom Musikerförbundets talesmän på tjugotalet försvarade sina mer traditionellt tyskorienterade underhållningsmusiker mot jazzkapellens konkurrens var det nu jazzbanden som såg sin utkomst hotad av ungdomens nya och oborstade preferenser för då ännu ej integrerade, självlärda rockartister. Centrala grenar av jazzen vann allt starkare erkännande och

legitimitet som konstart och kom så småningom även att göra insteg i musikhögskolor och kulturnämnder.

Olika aktörer uppfattade denna process på olika sätt och daterade därför också vändningen från marginalitet till upphöjd status olika. Vissa ser förändringar om jazzens slutliga brytning med populärmusiken redan hos den unge Louis Armstrong, vars komplexa improvisationskonst tenderade att överge den kroppsliga populärmusikens ”enkla” dansrytmer som konstmusiken skyr som pesten. Under det tidiga sextiotalet konkurrerades jazzen definitivt ut i ungdomspubliken av den brittiska rockvågen, och jazzens utveckling från folkmusik över populärmusik ledde över till konstmusikens sfär. I Christer Boustedts ögon togs steget ännu senare: ”nå gång kring 1970 så vände det över en natt. Innan hade vi kämpat utanför etablissemangen i allt, men så plötsligt uppfattades vi som en del av etablissemangen”.

De sänkande respektive upphöjande strategierna var ofta motsägelsefulla och inbördes oförenliga, men kunde också kombineras. Kanske kan man urskilja *fyra huvudriktningar*, beroende på vilka synsätt på det nya och det låga som kombinerades. Vissa valde att legitimera jazzens verk genom att associera dem med konstmusik, höja upp dem över masskulturen till en uttalat konstnärlig nivå och betrakta dem som fullvärdiga estetiska objekt för kontemplation. Andra hävdade tvärtom att jazzen just som populärmusik – som anspråkslösa bruksföremål för omedelbar njutning – i deras ögon var minst lika bra som den ”alltför fina” konstmusiken och att hela klyftan borde revideras eller till och med vändas upp och ned. I bägge dessa läger fanns sedan de som byggde sin strategi på att jazzen sågs som uttryck för en gammal tradition (klassisk musik i det förra fallet eller folkmusik i det senare), medan andra tog fasta på att den var något synnerligen modernt (estetisk avantgardism respektive senaste underhållningsmode). Så kan man urskilja *konsttraditionalism*, *konstmodernism*, *populärtraditionalism* och *populärmodernism* som fyra viktiga strömningar.

Konststrategier

En strategi för att försvara jazzen var att på ett eller annat sätt höja upp den till en konstnärlig nivå och i förlängningen förläna den en konstmusikalisk stämpel. Här var det då viktigt att framhäva det som skilde jazzen

från lägre stående musikformer och istället betona det den hade gemensamt med någon lämplig inriktning inom den så kallade seriösa musiken. Det finns mängder av varianter på detta förhållningssätt, som grovt kan grupperas i två underavdelningar beroende på hur upphöjandet förhåll sig till den förra dimensionen, alltså till det moderna.

Somliga sökte legitimera den genom att i anslutning till hybrida kompositioner av Gershwin eller Ellington skriva in den i en klassisk tradition. Vissa svarta jazzmusiker sörgde över att aldrig ha släppts in i konstmusikens högre sfärer, och försök gjordes att skriva jazz på traditionellt ”fint” sätt. En sådan *konstraditionalism* kan anas i exempelvis Lulle Ellbojs orkesters inspelning av ”Lulle’s lullaby” (1945) med sitt tydligt ”seriösa” anslag.

Byggstenar till en argumentation i denna riktning kan skönjas på många skilda håll. När ”Trummis-Nisse” som spelar ”i Kalle Svenssons ragtime band” i sången med samma namn från 1937 sägs ha fått sin känsla för takt ”av den goda grunden som han i vaktparaden lagt” snarare överbryggades än markerades genregränserna. Kopplingen till den väletablerade marschmusiken smittar så att säga den populära genren med sin egen legitimitetsaura. Om trummisen är skolad i vaktparaden och använder ett gediget traditionellt hantverkskunnande kan denna ragtime ändå inte vara så helt förkastligt väsensskild från det mer etablerade muskarvet.

Under rubriken ”I går Ludwig van Beethoven ... I dag Duke Ellington?” skrev Evert Reinhold i tidskriften *Modern ungdom* 1936: ”Jazz är jazz och skall bedömas såsom jazz och ännu så länge inte i första hand som musik! [...] *Jazzen är en idé*”. En konstraditionalistisk ambition leder här till en viss besvikelse över att jazzen ”ännu så länge” inte förmått leva upp till denna sin potential. I ett senare nummer ansåg Reinhold rentav att ”jazzen på senare tid uppenbarligen har stagnerat i sin utveckling”: ”Jazzens gyllene ålder inträffade mellan åren 1925 och 1929”.²⁵ Det tycktes alltså alltmer osäkert om dess konstnärliga möjligheter någonsin skulle kunna förverkligas fullt ut, men likväl var det i konstmusikaliska termer som värderingarna här gjordes. Fenomenet var internationellt, och även flera afroamerikanska musiker uttryckte en önskan att få sin musik accepterad inom den klassiska traditionen.²⁶

Jazzavantgardet intog å sin sida under bebop-eran en modernistisk elitposition och kritiserade exempelvis den mer kommersiella dixielandjazzen som alltför romantiskt traditionsbunden och icke-innovativ: den saknade ”finess, teknik, självfullhet och känsla” och förmåga att ”försöka finna nåt

nytt". Särskilt den vita avantgardismens män framhävde konvergensen med seriös konstmusik och utformade därmed en jazzstrategi som kan kallas för *konstmodernism*. Dave Brubeck hade för sin del studerat komposition för Darius Milhaud och betonade dennes, Bartóks och Stravinskys jazzintresse.²⁷ Långtifrån alla var dock övertygade om denna utvecklings fruktbarhet. Tonsättaren Gösta Nystroem klagade apropå Duke Ellingtons framträdande i Stockholms Konserthus i april 1939: "All jazz är baserad på rytm, men den har aldrig utvecklats till en levande rytm som t.ex. hos Stravinsky. Dess utveckling är dynamisk och koloristisk och även i detta hänseende snor den sig som ett snyltdjur omkring den moderna symfoniska musiken [...]. Inte ens en Duke Ellington med sin eminenta förmåga som kompositör och arrangör har förmått att leda jazzen in på vägar mot större konstnärlig utveckling." Men många på bägge sidor om gränsen investerade förhoppningar om ett ömsesidigt utbyte mellan konstmusikens och jazzens avantgarden. Den mer populärt orienterade kollegan Gösta Rybrant uttryckte om samma konsert i *Aftonbladet* denna rakt motsatta värdering: "Det är orkesterkonst av hög klass. Han har lärt mycket av Stravinsky och Ravel, det är alldeles tydligt." Där Nystroem satte upp höga skrankor mellan högt och lågt betonade Rybrant istället flödena mellan dem. I *Filmjournalen* vid samma tid hyllade filmvetaren Stig Almqvist Ellington i likartade tongångar: "Och liksom man mycket lätt skulle kunna nämna filmer, som haft den utmärkta dubbelegenskapen att dels erövra en mycket bred publik, dels vara mer än väl godtagbara som konstverk, så finns det inom jazzmusiken företeelser, som i sig förenar popularitet och hög musikalisk nivå. Dit hör i första hand Duke Ellington." Hans slutomdöme var: "Inte musik i stort format, men mästerverk inom sin givna ram. Jazzmusikens ädlaste smycken, prydnader för modern tonkonst överhuvud."²⁸

Musikaliskt blev senare bebopen och dess experimentella efterföljare urtypen för en konstmodernism, men då hade den själv mycket tydligare börjat avskärma sig från jazzens mer populära grenar. Den egentliga bebopen blev aldrig särskilt framträdande i Sverige, men inom efterföljare som cool och en rad senare avantgardistiska grenar fick svensk jazz en framträdande position. Samma år som "Lulle's lullaby" spelade Expressens elitorkester exempelvis in en "Jam Session" (1945) med en seriöst experimentell hållning, långt från såväl det populära som det klassiska konstmusikarvet.

Nils Hellström kritiserade i sin jazzöversikt från 1940 den symfoniska jazzens excesser i ”pompös europeisk operastil”. Dess autentiska och livskraftiga kärna kunde inte smältas in i den klassiska konstmusikens form: ”Även när sweet och symfonisk jazz härjade som värst i New York var den autentiska jazzmusiken icke död”. Han erkände dock att symfonijazzen hade sitt värde: ”Den har haft sin betydelse därigenom, att jazzmusiken från att ha uteslutande vistats i storstädernas obskyra glädjekvarter i ett slag fördes in på konserttribunen.” Men det var inte som tungt klassiskt arv utan som en modern seriös konstart som den borde lyftas upp dit från den alltför låga masskulturens virvlar:

För stor popularitet leder lätt till stagnation, och utan tvivel kan man spåra en viss mekanisering i de nutida jazzorkestrarna och deras repertoar, som under de senaste åren bjudit på föga nytt. [...] Publikens sensationslystnad eller känslöshet inverkar naturligtvis mycket negativt på artisternas prestationsförmåga. Det är inte svårt att peka på hundratals fall, där verkligt begåvade musiker prostituerat sin talang. Många ledande musikpersonligheter, inte minst i Sverige, ta fortfarande inte jazzmusiken på allvar, trots att den så genomsyrat all världens ungdom, men jazzen har nått en sådan omfattning och popularitet, att den mycket väl klarar sig utan några mer eller mindre framtvungade erkännanden. Det finns också många ledande musiker, som oförbehållsamt uttalat sig för den [...]. Det finns mycken hysteri omkring jazzen, skapad av besinningslösa ungdomar och smarta reklammän.

Här återfinns en spridd antikommersiell retorik med sexualiserande anklagelser om prostitution, om än motsägelsefullt uppblandade med en viss glädje över genrens breda popularitet, samtidigt som behovet av officiellt stöd hos kultureliten underströks. För Hellström borde jazzen erkännas som ”en konstform i miniatyr” att tas ”på allvar” med sin bas i ett ”afro-amerikanskt musikspråk” som ”visat sig ha universell slagkraft och utan tvivel med rätta kallats vår tids folkmusik”.²⁹ I samma bok beskrev sedan Thore Ehrling sakkunnigt ”Jazzens tekniska säregenheter” i förhållande till klassisk konstmusik med hjälp av ett ganska avancerat musikanalytiskt språk och åtskilliga notexempel.

Redan under tjuogo- och trettiotalen hade Artur Lundkvist dragit för-

bindelselinjer mellan å ena sidan sin egen och de svartas arbetarkultur och å andra sidan en högst seriös modernism. Han jämförde hot-jazzen med surrealismen, ungefär som punken fyrtio år senare ibland betecknades som en gatornas dadaism. Denna estetiska avantgardism strävade att höja sig skyhögt över den vanliga populärmusikens plattheter:

Hot-jazzen har sin första – och måhända största – betydelse i sin egenskap av en ny populärmusik av hög klass. Den erinrar om filmen däri att den både har lockelse för den stora publiken, de oreflektade människomassorna, och utgör ett verkligt konstnärligt medium. [...] Man kan räkna med att jazzen – och efter hand framför allt då den ännu relativt exklusiva hot-jazzen – ska komma att tränga in i det allmänna medvetandet, förändra det och därmed förändra uppfattningen av musik och kraven på musik. Det ska sedan inte bli möjligt att under kulturell och konstnärlig skylt prångla ut musik av i olika avseenden så låg kvalitet som den vilken i allmänhet framföres exempelvis i radio.³⁰

Lundkvist var tidigt ute med att se jazzen som fullvärdig konstform snarare än som blott tidsspeglade kuriositet. Hans intresse för jazzen avmatades dock senare under decenniet, då jazzstoffets möjligheter föreföll honom uttömda, och när den återkom i fyrtiotalprosan fungerade den som stämningsskapare snarare än undergångssymbol och skildrades ur den kunnige jazzspisarens perspektiv.³¹ Lundkvist själv medgav att det inte fanns någon omfattande jazzkunskap bland svenska författare före 1940: ”Bland dom Fem unga fanns inte egentligen dom intressena” – varken hos Gustav Sandgren, Josef Kjellgren eller Harry Martinson. Erik Asklund hade ”i viss mån” ett jazzintresse, ”men det var mera utav den där Nalentyten. Han skrev en stor roman som heter *Fanfar för fem trumpeter*, och det var sådär lite ytligare och mer i anslutning till danssalongerna och sådant.” Lundkvist ansåg att jazzkunnigheten var betydligt högre i fyrtio- och femtiotalsgenerationerna, med namn som Gustaf Rune Eriks, Svante Foerster, Stig Carlson och konstnären Ulf Linde. Han gjorde i efterhand alls inte anspråk på att själv ha varit någon expert på jazzområdet och visade sig vid intervjutillfället tro att Louis Armstrong var saxofonist och Charlie Parker klarinettist! På de populärare typerna av jazz såg han och hans vänner ”med djupaste förakt!”:

Det låga

Det existerade en avgrund mellan hot-jazzen och den så kallade underhållningsmusiken. [...] Vi såg hot-jazzen som mera exklusiv och mera strikt konstnärlig. [...] Sen tyckte jag [...] att jazzen urartade. Den ursprungliga jazzen ersattes av mera kommersiell och flöt mera in i den vanliga populärmusiken. En begränsning hos hot-jazzen var naturligtvis att den var upplagd som dansmusik. Den skulle ju ha kunnat haft ett större register om den också hade producerat rena musikskivor, så att säga.

Polärt mot den kommersiella, vita Nalenmusiken ställdes den autentiska, svarta, amerikanska hot-jazzen, och det var dansandet som korrumpade den och hämmade dess konstnärliga utveckling, ansåg dessa konstmodernister. Jazzen gavs förtroendet att förnya och vitalisera konstmusiken, men det krävde ett avståndstagande från de populära inslag som ansågs hålla den fast i det låga och outvecklade. Både konsttraditionalister och konstmodernister legitimerade jazzen på populära genrens bekostnad och övertog därvid argument som andra tidigare riktat mot jazzen själv. De upphöjande strategierna bar som framgått frukt, särskilt från femtiotalet och framåt. Jazzklubbarna fick ett riksförbund 1948 och alltfler seriösa konserter, radioprogram och tävlingar organiserades, samtidigt som jazzen gavs en mer initierad pressbevakning.³² Men kliven uppåt hade ett pris i form av svårigheter med publikintresset och ett motsvarande ökande beroende av statssubventioner. Det fanns heller ingen enighet om att detta var den enda framkomliga vägen.

Populärstrategier

Jazzens vänner behövde inte nödvändigtvis odla sådana upphöjande ambitioner. De kunde istället välja att antyda det spännande i att låta sig inspireras just av det som annars betraktades som simpel underhållning och låta det förbli just detta. Många upplevde jazzdansandet som en genuint folklig kulturyttring, fri från konstmusikens pretentioner. Medan konststrategerna uppfattade sig som företrädare för en estetiskt bildad elit, kunde populärstrategerna vara stolta över att höra till folkets breda massa av vanliga människor.

Det fanns också en mellanliggande övergångsposition, där mindre grupper av hängivna entusiaster en tid kunde hylla jazzen som populär

men samtidigt klart skilja ut sin dyrkan från den stora publikens mer diffusa lyssnande. Flera sådana tendenser till *fankulturer* kan urskiljas i den aktuella perioden. Fansen tycks odla ett extremt dyrkande av det populära och ställer sig därigenom så att säga vid sidan av det utan att riktigt entydigt ställa sig över det. Fankulturen kan utvecklas till estetiskt avantgarde men kan också undvika detta och hellre bita sig fast i den folkliga brukskulturen.

Det som kännetecknar fans är i vart fall den stora entusiasmen för kulturformen ifråga. Det gällde förstas många musiker, men även många engagerade swingpjättar och nalenstajdare. Albert Backlund tyckte att jobbet betydde mycket mindre än jazzen för den egna identitetskänslan: vad han jobbade med var mindre viktigt än de musikupplevelser han fyllde fritiden med. ”Rytm och swing är vår stora hobby. Utan swing är livet ingenting. Rytm och swing kan vi ej försaka. Tag allting men låt oss ha vår swing”, sjöng Folke Erbo sin egen text till Sam Samsons orkester (”Rytm och swing”, 1939). Alice Babs kom 1940 med i ett spisargång, bestående av bland andra den sedermera kände jazzmusikern Arne Domnérus. Där invigdes hon i ett lyssnande där solisternas prestationer stod i fokus.³³ I några sånger fick hon uttrycka den bestämda vilja till fina distinktioner som är typisk för fankulturer: ”I want music – music with a feelin’, but it’s got to be very hot” (”I want music”, 1943). Povel Ramel lät jazzfansen bilda en regelrätt armé: ”Fram, mina kämpar! Skyldra, tromboner! / Anfall i radio och på grammofooner! [...] Än finns det ’fans’ som så gärna vill falla / Här kommer hären i smoking och frack” (”Jazzen anfaller!”, 1946). Och när ”Be-bop talas här” i sången ”Be-bop läres här” (1949) går associationer inte bara till skolans eller studiecirkelns läroprocesser utan också till subkulturella entusiasters innespråk som odlas i klubbliknande miljöer, vilka visserligen sägs vara i princip öppna för vem som vill men ändå är tydligt avskilda från den vanliga världen. Tradjazzmusikerna hade själva ibland en kluven relation till de ”kännare” som stod längst fram och ”spisade”. Dessa fans var visserligenhängivna beundrare, men de kunde ju liksom allt redan. I ett TV-program som blickade tillbaka på skolbandsjazzen kring 1950 verkar exempelvis Jack Lidström från Hep Cats närmast irriterad över dem: de stod i vägen och hämmade den övriga publikens dans och de låg liksom före musikerna. Det kan inte ha varit så spännande att spela för en publik där delar av publiken redan efter ett par toner av en för bandet ny låt kände igen den och ropade dess namn.³⁴ Där-

med tävlade de med musikerna om ”ledningen” eller ”makten” inom tolkningsgemenskapen.

Också bland de pro-populära företrädarna kan man särskilja två huvudpositioner utifrån deras förhållningssätt till det moderna. Några var i takt med tiden och hyllade den senaste modeflugans estetik. Därigenom bejakades dess karaktär av modern underhållning, i opposition mot både högtidlig konst och mer ”mossiga” genrer inom schlager och dansmusik. I praktiken var det så många musiker och lyssnare förhöll sig, vilket också framgår av en del sångtexter, även om få ville stå för det i skrivna programförklaringar. Denna *populärmodernism* uttrycktes exempelvis i musikens bredare swing- och dansorkestrars repertoar. Povel Ramels ”One hundred per cent” (1944), inspelad av Alice Babs med Thore Ehrlings orkester, är ett sådant lustfyllt modernitetsbejakande exempel i själva sin lustfyllda svängighet, förstärkt av sångtextens hyllning till amerikansk swingglädje. Ett annat exempel är när Ramels ”Jazzen anfaller!” (1946) utmålar jazzen som det modernas banerförare: ”Jazzen, den anfäller! Nu skall här trivas, / hela den gamla kulturen ska rivras, / undan ur vägen, moral och förnuft, / nu skall det bli lite friskare luft”.

I filmen *Magistrarna på sommarlov* (1941) ställer Alice Babs sin musik i motsättning till äldre klassisk konstmusiktradition: ”Det har skällts så mycket på swing / [...] Wagner – han var nog väldigt bra på sitt sätt. / Mitt sätt är betydligt enklare, det vet jag nog” (”Swing ändå”, 1941). I filmen *Gatans serenad* (1941) finns swinghyllningen ”Ho-dadia-da” som omges av en talande talad dialog. I låtens inledning får en äldre mansröst klaga: ”vad skulle Beethoven säga om han hörde det här?” Mot slutet tänker en ung kvinna på ”vad skojigt det skulle vara att se Beethoven skratta!” Den äldre mannen protesterar: ”Jaså, ni kallar den här musiken för fin, ni?”, varvid en ung man svarar: ”Nja, inte fin kanske, men originell!” Man kan associera till Chuck Berrys ”Roll Over Beethoven” femton år senare. Också här utmålas populärmusiken som en frisk, ny och populär kontrast till det allvarligt upphöjda traditionsarvet.

Ibland integrerades försvaret av det enkla nöjet med en amerikanskt influerad demokratisk-populistisk kritik av äldre europeiska hierarkier inom musiken som ett led i skapandet av en bredare ”middle-brow”-kultur. Somliga uttalade sig stolt om hur den egna traditionen var överlägsen såväl all annan modern musik som den klassiska europeiska traditionen. Den amerikanske klarinettisten Mezz Mezzrow var exempelvis kritisk mot

sin kollega Bix Beiderbecke, som konstmodernistiskt ”sprängt gränserna för jazzen och hamnat i nån underlig musikalisk djungel” genom att experimentera fram ett nytt musikaliskt språk inspirerat av tonsättare som Stravinsky och Debussy. Han såg det som en skillnad mellan disciplinerad komposition och improvisatorisk frihet där ”skapandet och utförandet äger rum samtidigt”:

Skriven musik är som handklovar, och det är den där frackklädda metronomen uppe på dirigentpulten också. Symfoni är detsamma som slaveri i alla jazzmusikers lexikon. Jazz och frihet är synonyma. [...] Hundra man och en föhrer, en musikdivision, hypnotiserad av en diktators dirigentpinne, det är inte rätt omgivning för en inspirerad kille som vill frigöra sin själ och flyta ut genom instrumentet i en våg av sann, äkta direkt från hjärtat kommande musik.

Mezzrow ville inte ”låta sej sugas ner av ’moderna’ och ’progressiva’ virvlar”, utan man bör ”alltid söka efter bestående värden i stället för att nöja sej med urvattnade nymodigheter”.³⁵ Hans flammande appell mot all konstmusikalisk anspråksfullhet saknade inte svenska motsvarigheter. 1950 skrev Sven Janthe några artiklar om modern jazzharmonik i tidskriften *Estrad*, där han citerade jazzpianisten Reinhold Svensson: ”Det är löjligt med de här jämförelserna med Stravinsky o.s.v., vi lilar som vi gör, för att vi tycker det är kul”. Janthe ansåg att ”jazzen, vars utvecklingsmöjligheter tyvärr till stor del är beroende av den övervägande ungdomliga publikens intresse, inte ’har råd’ att bli för avancerad. Redan nu kan den sägas vara musik för en samling utvalda, i varje fall i sina mera extrema former”.³⁶

De etniska och nationella aspekterna av denna konservativa amerikanska populism ska utvecklas senare, men den klassmässiga sidan är också tydlig. För några inom denna propopulära position var det då naturligt att anknyta till gamla folkliga traditioner och betona hur jazzen rotades i en nästan tidlös musikalitet som också stod i kontrast mot mer ytliga, ”kommersiella” riktningar i dagens nöjesindustri. Grävandet i jazzens diffusa rötter kunde då borga för en folklig autenticitet som antingen överskred klyftan mellan högt och lågt eller medvetet valde bort det alltför högtravande.

Inom musiken själv kan dixieland och tradjazz i grova drag hänföras till en sådan *populärtraditionalism*. Carl-Henrik Norins ”Mississippi

mood” (1944) med Thore Ehrlings orkester kan ses som ett samtida sådant exempel, där associationer till New Orleans-jazzen och äldre blues-traditioner aktiverades. Ett likartat sångexempel gav Alice Babs i Povel Ramels ”Invitation to a jumpy session party” (1944): ”Since I was small I still recall / it was the Dixieland rhythm that I loved, couldn’t help it; / then came this swing, just a quite new thing, / the ragtime faded away ’til it came back today / [...] Just love that kind of rhythm, that’s the music I die for.” Här fick den retrospektiva dixielandstilen ett direkt uttryck, just i den brytningstid när swingeran ebbade ut och jazzpublikens mer dansglada segment nostalgiskt odlade rötterna i New Orleans, medan avantgardisterna vartefter hängde med i den utveckling genom bebop och cool till sextiotalets friare och mer experimentella former som klöv jazzscenen i konst- och populärmusikaliska grenar. Den amerikanska ”The blues for yesterday” som Alice Babs sjöng in 1948 var också typisk för en allt starkare nostalgisk hållning. Krigets tidssnitt hade givit jazzen ett förflutet och den kunde därför nu förknippas inte bara med modern nukänsla utan lika gärna med längtan efter en bakom krigshorisonten svunnen storhetstid: ”I’ve got the blues for yesterday, it keeps on haunting me / I’ve got the blues deep down from the days that used to be; // I like to sit by the fire-side and dreamin’ of the days gone past, / wondering why these happy hours were never meant to last”.

Ambivalenser och nyanser

I verkligheten var dessa idealpositioner ofta skiftande och blandade. Hela perioden förekom experimentella inslag i kombination med mer schlagerbetonade element, exempelvis växlingar mellan smäktande refrängsång och djärva instrumentalsolon. Detta gällde ända fram till periodens slut, trots den polarisering som generellt blivit allt tydligare då. Povel Ramels melodier slog brett men bröt samtidigt konventionerna, och 1950 spelade Brita Borgs sånggrupp Flickery Flies (som skapats 1946 för radions ungdomsprogram *Fönstret*) tillsammans med Seymour Österwalls orkester in schlageren ”Wilhelmina” i den unge saxofonisten Lars Gullins avancerade arrangemang och med ett fritt improviserat solo.

Den typen av blandningar gav då och då näring åt föreställningar om upplösta gränser mellan högt och lågt, påminnande om popkonstens rock-debatter under sextiotalet eller åttiotalets postmodernistiska frihetsideal.

Liksom senare var detta både sant och falskt. Dels provocerade gränsöverskridandenas hotande kulturella oordning fram gränsmarkerande motreaktioner hos kulturkonserverativa krafter, som tog strid för kvalitet och distinktion. Men de modernistiska överskridandena var dels också i sig paradoxalt tveeggade. De skakade om dikotomierna men raderade knappast ut dem, ens temporärt eller i sina egna tankevärldar. Strävan att ta det låga på allvar kunde lika gärna innebära en uppflyttning av vissa estetiska innehåll över gränsen som en attack mot gränsen som sådan. Det försiggår hela tiden komplicerade samspel mellan gränsdragningar och överskridanden samt mellan konstnärligt värdehöjande legitimeringsstrategier och diskvalificerande angrepp som sällar bort det undermåligt låga. Sådana avgränsningsspel omformulerar ständigt musikens kanon. Detta visar på behovet av att undvika att se kulturklyftor som givna och fasta essenser. Populärkultur är en föränderlig konstruktion. Kanoniseringsprocesser pågår å ena sidan inom musiklivets helhet, där verk, artister och genrer som först uppfattats som lågt populära senare kan upphöjas till seriös konst eller tvärtom. Å andra sidan återfinns kanoniseringsprocesser också inom populärmusikens egna domäner, när ”bra” och ”dålig” populärmusik skiljs åt på listor och i vardagens värderingsdiskussioner, så att ”riktig” jazz eller pop separeras från det som kanske inte ens uppfattas som musik överhuvudtaget, utan förblir ett ”ohyfsat instrumentvrål”.

Att högern och nazisterna var emot lättfärdig jazzdans och annat nöjesliv förvånar inte, men långt in på tjugotalet hade även socialdemokratin en klart moraliserande hållning till masskulturen och den nya hedonismen. Dess tidskrift *Frihet* angrep arbetarungdomar som valde nöjen såsom kortspel, jazzdans, bondkomik eller fotboll framför bildningsarbetet. Ungdomsförbundet SSU:s ordförande 1922–28, Rickard Lindström, menade i en programskrift från 1927 att ”de biografgalna och jazzfördärvade” ungdomarna stod inför ett ”fritt val”, eftersom det vid sidan av bio och jazz också fanns bibliotek samt ”arbetare- eller nykterhetsorganisationer med ideella och kulturella intressen och syftemål”.

Men efterhand mjukades motståndet upp, och en mer fördragsam eller rentav positiv syn växte fram. Det blev helt enkelt nödvändigt att acceptera den framväxande masskulturen, vilken även politiskt organiserade arbetarungdomar njöt av. Därför tvingades så småningom SSU att omvärdera sin syn genom att erkänna masskulturens existensberättigande och lägga in konkurrenskraftiga inslag i den egna verksamheten. En mer prag-

matisk syn accepterade populärkulturens existens och flyttade istället kritiken mot det kommersiella utnyttjandet av ungdomars legitima nöjesbehov för simpla profitintressen. Den moraliserande förbudslinjen övergick i en satsning på att stödja och skapa goda alternativ för ett sunt nöjesliv.³⁷ Så modifierades synen på kulturklyftorna åtminstone en liten aning. På en Sonoraskiva från 1941, avsedd att spelas upp på dansetablissemang, gjorde nöjesarrangören Manfred Holmquist ett tidstypiskt inlägg i debatten om det så kallade dansbaneeländet:

Det har varit så mycket klander mot ungdomens nöjesliv och man har använt så många starka och fördömande ord när det gällt dansbanor och nöjeslokaler att det är på tiden att också den andra parten – nöjeslokalen – får göra *sin* röst hörd. Och då är det inte fråga om att försöka komma med något försvar för den sortens nöjestillställningar som står på låg nivå och som bedrivs uteslutande i det intresset att locka pengar från folk för minsta möjliga kostnader. Nej, har inte nöjesetablissemangen andra intressen än att fylla ägarens fickor med pengar, ja då kan det varken fylla något behov hos sund, vaken och livsglad ungdom eller någon uppgift i samhällslivet över huvud. [...] Det finns väl inget som är så naturligt för ungdom som att dansa, men då ska det också vara dans – en sådan dans som är ett uttryck för sund, naturlig glädje hos en sund ungdom.

Både arbetarrörelsens och religionens retorik mobiliserades sedan i försvaret av ”ungdomens önskan om glädje, avkoppling och vederkvickelse efter vardagens grå enahanda och alla besvärigheterna i kampen för det dagliga brödet” och uppmaningen ”Bemöt din dam eller din kavaljer så som du vill att andra ska uppträda mot din syster eller din lillebror, både nu här och sedan på hemvägen”. Här gjordes med stor iver distinktioner inom populärkulturen själv, mellan goda och dåliga arrangörer respektive besökare. Det var skillnad på bra och usel underhållning. Smaken skar in i det populära, och först när några av dess delar kunde förkastas som alltför låga kunde andra höjas upp och erkännas som värdig kultur eller rent av konst.

I filmen *En trallande jänna* (1942) spelade Alice Babs en roll som var en variation av hennes egen gestalt – en föräldralös naturbegåvning Inger som först joddlar bland Norrlandsfjällen och sedan blir firad swingstjär-

na i Stockholm med just artistnamnet ”Babs”. Hon lockas från hembygden av ”Rosa Tonellis kabarettturné” som besöker byn. Rosa förklarar högtidligt: ”Teater är arbete, och många besvikelser. Men när man äntligen har lyckats, då är det en underbar känsla. Då får man belöningen för allt vad man utstått, när bifallet brusar emot en.” Den sedvanliga Askungesagan spelas upp, med en rad sammanflätade motiv. Styvfadern är skeptisk, och först går det dåligt med den seriösa sången, men till slut når hon istället jätteframgång inom jazzen.

Filmen vimlar av pengar och framgångsdrömmar. Det handlar om att betala Ingers sångstudier och bandleadarens hyra och sedan tjäna pengar på deras musik. Grammofondirektören övertalas exempelvis att skänka vinsten från debutkonserten till översvämningsdrabbade byar i Norrland, men det framhävs att han enbart gör det för att det är lönande reklam för hans firma. Och det är när vinsten från konserten går till översvämningsens offer som sångerskan till sist tas till nåder av sin hårdnackade styvfar. Hennes ansvarskännande hyresvärdinna deklarerar först: ”Hon ska inte bli någon jazzsångerska inte!” Men när hennes framgång givit sådana inkomster att värdinnan kan kräva in sin hyra bevekas hon. ”Det Inger börjat med kan ge både framgång och pengar”, övertygar bandleadaren. Filmen beskriver hur de kommersiella framgångarna smälter bort det moraliskt färgade motståndet mot den alltför låga jazzen. ”Tycker pastorn att det är fel att sjunga swing?” undrar hennes kärleksranke ungdomsvän hemma i byn. ”Hon har lyckats. Tror inte pastorn att var och en ska lyckas på sitt eget sätt? Och det behöver väl inte vara nåt fel på jazz och swing för att det är så mycket ungdomar som tycker om det? Det behöver dom väl inte vara några dåliga människor för? Och är dom det så är det väl inte musiken det är något fel på? Hon har lyckats, pastorn! Och det ska vi vara glada för!”

Och lyckas gör hon, i filmen som i verkligheten. Gränserna mellan de bägge suddas ut för denna medieskapade tonårsidol. Hon blir landskändis genom medierna radio, grammofon och nottryck, utan att någon utanför bandet ens vet hennes rätta identitet eller sett hennes ansikte. Man får se en möjligen autentisk *Dagens Nyheter* med texten ”’Babs’-febern griper omkring sig! Swingen en farsot. — Röster för och emot”. En återigen troligen autentisk annons med bild på Inger/Alice iklädd hatt gör reklam för ”’Babs’-hatten”. Högar med skivor och nottryck passerar revy i stora uppdragor, allt medan skivbolagsdirektören belåtet gnuggar händerna. Medier

och marknad lyfter henne till idolskapets höjder. Samtidigt kvarhålls en statushöjande önskan, där bland annat bandets debut på Konserthuset har ett tryckt program med utsatt paus och där slagdängor blandas med ett "Blue Prelude" av Bishop och stycken av Ellington och Cole Porter samt orkesterledarens eget "Tema för 6 saxofoner" (vilket filmpubliken dock aldrig fick höra). Filmen sökte sömlöst förena högt och lågt, skönhet och kommers.

En harmoniserande blandning av högt och lågt förekom likaså i filmen *Söderpojkar* (1941). Där lyckas jazzgänget få vara med på en jazzkonsert på Auditorium för arbetslösa musiker, anordnad av Musikerförbundet. De får avsluta konserten med huvudpersonens nyskrivna "Götgatan", döpt så för att alla pojkarna i bandet är "genuina Söderpojkar". Det är en seriös komposition i jazzinspirerad och lite potpurriartad stil som framförs instrumentalt medan filmen dubbelexponerar musikerbilder med bilder på hus och gatuliv från Söder, bland annat neonljus med Stockholms-Tidningen och Viktoria-biografen. Så fick urbanitet, medier och jazz symbolisera en modern livskänsla i en förhållandevis ambitiös konstnärlig form, som inte alls sattes i motsatsställning till bandets övriga populärt dansinriktade spel.

Herbert Connor var i sin studie från 1942 av 82 folkhögskoleelevers musiksmak lättad över att "flertalet tar avstånd från all 'skrällande hot- och negermusik' och nöjer sig med en decent dansmusik" – vars "tillfällighetsvärde" de anges vara fullt medvetna om. (Liknande lugnande besked gav också Schnabl 1946.) I enkäter och intervjuer visar sig dåtidens ungdom alltid veta att riktig seriös konstmusik är värdefull medan dagsaktuell schlager och dansmusik är underhållande för stunden men saknar bestående värde. För Connor var inte swingen i sig musikutbildningens fiende nummer ett, eftersom de flesta ungdomarna betraktar den "som det som det är: en tillfällig dagsmode":

De flesta av de jazzbitna befinner sig förresten i tonåren, och det är antagligt, att deras swingrus kommer att gå över, så snart deras själsliv har konsoliderats. Helt annorlunda förhåller det sig med salongsmusiken. Denna musik lägger sig som en vidrig sirap om själarna och hindrar dem att ta emot det ädla och vackra i den sanna konsten. Därför är just denna pseudoromantiska musik musikutbildningens värsta fiende.

Han ansåg därför att ”den vanliga underhållningsmusiken, som radion ett par gånger om dagen bjuder på, är den sanna musikaliska uppfostrans värsta fiende”, och motsatte sig särskilt radions sätt att i samma program blanda högt och lågt och med ”denna blandning av drypande sentimentalitet och känslösvulst å ena sidan och äkta romantik å andra sidan, systematiskt ett par gånger om dagen översvämma landet – detta måste med tiden nödvändigtvis leda till en absolut nivellering och proletarisering av musiken”.³⁸ Översvämningsmetaforen och rädslan för orena blandningar är återkommande stilgrepp i populärkulturkritiken, men att den påstådda smakförsämringen beskrivs i termer av ”proletarisering” är en ovanligt explicit klassretorik. Som så ofta står medierna (här radion) i skottlinjen, och Connor exemplifierar den begynnande tendensen att omformulera högt/lågt-dikotomin till att skilja jazz från sämre former av populärmusik snarare än gruppera ihop dem vid den låga polen. Kanske kan man se detta som en reaktion mot den ”mellanmusik” som fungerade som ett ”musikaliskt och socialt cement” mellan olika samhällsskikt?³⁹ Den kan ha fungerat som en ”förenande social kraft” för vissa men samtidigt uppenbarligen kraftigt uppretat andra.

I sin kritiska schlagergenomgång från 1947 kritiserade Eric Sandström å ena sidan kommersialiseringen genom ”Paul Whiteman, ljudfilmen, banaliseringen och ’business-business’-andan”, med sin ”clownmusik”, ”sackarinmusik”, ”förkonstling”, sina ”reklamklyschor” och sin ”dekadens”. En stor del av Ellingtons och Goodmans produktion sades ligga ”på det ’kommersiella’ planet och har föga med jazz att skaffa”. Å andra sidan kritiserades även mångas ”våldsamma överdrift och överskattning av neworleansjazzen”, men sådana ”purister” hade åtminstone fått in-tresset för jazz att ta ny fart: ”De ha skapat ett spänningsförhållande mellan ursprungligt (vare sig man vill kalla det musealt eller ej) och modernt (vare sig man vill kalla det sterilt och mekaniskt eller ej), som verkat stimulerande och befruktande på idéutbytet och som givit upphov till litteratur och skivinspelningar”.⁴⁰ Ett fält med flera mot varandra profilerade jazzpoler höll på att utvecklas. Dess inre gränser hade mångfaldigats och förfinats, samtidigt som dess yttre gränser mot andra genrer blivit mindre värdeladdade. Det blev allt svårare att se jazzens helhet som låg, när den själv var allt noggrannare med att skilja på konst och skräp.

Primitivisternas romantik runt 1930 lagrade ännu in jazzen i vidlyftiga kulturella metaforer, men tio år senare kom en ny generation jazzskriben-

ter som ville nå musiken i sig. Därmed sökte de upprätta ett mer självständigt kulturellt subfält för jazzen, vilket med nödvändighet också innebar att det måste skiktas i högre och lägre nivåer. Samtidigt som jazzen befriades från diverse ideologiska barlaster uppstod en kast av självutnämnda experter med rätt att klassificera och döma musiken över den vanliga publikens okunniga huvuden. Gustaf Rune Eriks och andra tog starkt avstånd från Artur Lundkvist och andra tidiga jazzlitteratörer, som de ansåg vara musikaliska dilettanter. Där Lundkvist var en flanör i jazzens exotiska drömdjungle framträdde Eriks som sakkunnig expert på ett konstnärligt hantverk. Om åren runt 1930 kan ses som en *upplösningstid* där det litterära avantgardet lät tidens bredare krisstämningar inspirera till ett sprängande av gränser även mellan högt och lågt, så framstod inom de delar av kulturområdet där jazzlivet ingick fyrtioalet, trots krigets elände, som en ny *upplysningstid*. Där drogs nya distinktionslinjer upp, och jazzlitteraturens romantiska primitivism kantrade över mot saklig kunskaps-spridning.⁴¹

Diskussionen rörde också uppenbarligen klass och status. När bebopen dök upp föredrog Eriks den gamla New Orleans-traditionen: "det var äkta, jag ville gärna se jazz som folkmusik". Det framhöll han även i sitt Clartéföredrag från 1946: "Åren 1927–33 brukar kallas jazzens 'golden age'. Därefter började den kommersialiseras alltmer; arrangemangen blev alltmera fulländade, den enskilde musikerns frihet allt mindre. Till denna tivelaktiga utveckling bidrog särskilt vita orkesterledare". Men Eriks stördes samtidigt av att en primitivistisk jazzdyrkan kunde innebära att den svarta kulturens sociala och estetiska låghet i samhällshierarkin accepterades och rentav cementerades. Fyrtioalisternas projekt var istället att höja den och se seriöst och sakligt på den.

Eriks betonade i min intervju hur mycket jazzen och bluesen betytt för hans liv och litterära skapande, kände sig direkt förolämpad av dem som angrep denna musik och gladdes när jazzen vann erkännande som just konstform: "Successivt blev ju jazzen mer och mer accepterad. Nu spelar dom den ju i P2, och det har dom gjort länge." Han citerade i ett Clartéföredrag från 1946 gillande Wilhelm Peterson-Berger som på trettioalet angavs ha givit jazzen ett erkännande i *Dagens Nyheter*: "Att rynka på näsan åt den goda jazzen (dit hör naturligtvis inte den vulgära, den parodiska) är i dag lika klokt som det var förstånligt av 1870-talets högre musiker och musikvänner att rynka på näsan åt den wienska dansmusiken.

En vacker dag blev den förklarad klassisk. Så kommer det en dag att gå också med jazzen, och då med större skäl...” Allt detta drar åt det konst-traditionalistiska hållet, men Eriks gled mellan positionerna och skiftade mellan att höja jazzen till konstmusikalisk nivå och hylla dess folkliga låg-het. Han såg jazz som ”en folklig musik som har sprungit ur starkt förtryck” och tog avstånd från både den arrangerade kommersiella storbandssvingen och den modernistiskt avantgardistiska bebopen. Han föredrog den tradjazz som ville återknyta bakåt till New Orleans- och dixielandjazzens folkliga rötter, där musiken hade klara sociala funktioner och saknade elaborerat konstnärliga ambitioner: ”den musikaliska fantasin och den spontana spelglädjen tycks flöda bäst utan de välputsade arrangemangens rader av nottecken. Och har det inte ofta varit så inom andra konstarter, att när den tekniska skickligheten nått sin kulmen så har man förlorat kontakten med den friska kraften och har måst söka sig tillbaka i tiden?”

Jazzens utveckling har i viss mån gått jämsides med filmens, den tekniska skickligheten har blivit större, men vad man vunnit i det avseendet har man förlorat i ursprunglighet, i primitiv kraft och uttrycksfullhet. Men varken jazzen eller filmen är väl slut som konstarter ännu, efter alla negativa erfarenheter kommer de troligen båda att så småningom finna en framkomlig väg. [...] Den s.k. jazz som man får höra i svensk radio och på danshaken t.ex. här i stan är dålig. [...] I likhet med den goda litteraturen har den äkta jazzen haft stora ekonomiska svårigheter att kämpa med: även när det gäller jazz anammar massorna först och främst de mest insmickrande produkterna. Många av de stora pionjärerna och personligheterna inom jazzen har inte kunnat försörja sig på sin konst; de allsmäktiga skivbolagen har inte funnit det mödan värt att låta dem göra inspelningar, och på lyxrestaurangerna har man inte velat ha dem.

Återigen grävdes klyftor inom jazzens egen genre. Jazzexperterna var ofta särskilt intresserade av inspelningsfakta och kvalitetsomdömen: vem som spelade vad, när och hur bra. Huvudfrågan blev vem som var först och bäst, om man vill hårdra samlarens expertattityd. Dansmusiken förvandlades till konstmusik och fyrtiotalets jazzskribenter ”var inte längre bara förstående lyssnare, de var jazzexperter”.⁴²

Albrekt von Konow, som varit trummis i Bunta Horns dixieband, menade att det sena fyrtioalet var en intoleransens tid: ”Det var som en religiös väckelse med fanatism och uttalad intolerans i släptåg. Man skall ha klart för sig att vi var tonåringar och jazzromantiker av format.” Där fanns olika tävlande skolor och en puritansk traditionalism där allt måste förbli exakt så som det en gång var, allt medan bebopens modernister klev in på en lika sträng avantgardescen. En djupnande klyfta mellan en modernistisk och en traditionalistisk pol hade grävts inom jazzen, och samtidigt drog dess företrädare allt striktare skiljelinjer mellan högt och lågt inom den egna genren. Bebopens experimenterare delade med extrema tradjazzare ”ett ungdomligt förakt för den kommersialiserade moderna dansmusiken”, minns von Konow.⁴³ Österwall berättade i intervjun om hur han i brodern Seymours jazzband stod med ett ben i var och en av två världar: å ena sidan spelade de för läroverksungdomen ”kultiverad jazzmusik – exakta tempon och sådär, lite High Society”, å andra sidan var de på Nalen och släppte lös i mer oseriösa tongångar: där ”hade vi naturligtvis inte mycket med kultur att göra...” På trettioalet framträdde ett dilemma för kapellmästarna, som livligt diskuterade om man skulle böja sig för publiksmaken eller arbeta ideellt: ”De flesta kapellmästare ansåg, att man måste spela som publiken ville ha det”.⁴⁴

Trettioalets unga jazzmusikerelit var kräset kritisk mot de mer lättsmälta jazzformer som förekom i tidens populärare sammanhang, exempelvis i Ernst Rolfs revyer. ”Vi var ett gäng dödshårda killar som pajpade (= såg ner på) allting överhuvudtaget”, berättade senare veteranen Thore Jederby. På en turné 1932 bad sångaren Sven-Olof Sandberg bandet att delta i en ”gungig sjömansvals” som klimax på sin avdelning, men då vägrade jazzmusikerna med orden ”då går jag från estraden. Inga valser för mej”, och det gällde även Thore Ehrling som annars hade näsa för att ge publiken vad den ville ha. Men snobbismen hade sina gränser och den som ena stunden förkastade det låga kunde nästa ögonblick försvara det: ”Det är fint som fan att unga musiker kan få stipendium å kulturstöd för att dom lilar jazz – Det är jag verkligen inte låg på. Däremot tycker jag att dom som vägrar spela nåt annat än sin egen, smala musik är jävligt dumma. Dom skulle inte bli sämre musiker av att ta mer hänsyn till publiken och att lila också i andra musikformer”.⁴⁵

Under rubriken ”Swing – musikformen som blivit en modefluga” berättade en osignerad artikel i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*

(18/1 1941) att jazzen gjort ett försiktigt intåg i både Samskolans och Flickläroverkets musikundervisning, på vissa elevers begäran. Det började så smått bli dags för ett legitimerande erkännande, vilket krävde kanonbildning och intern hierarkisering:

Dagens lösen heter swing. [...] Swingentusiasterna kunna uppdelas i två klasser – 13–14-åringarna, som prata swing dagen i ända, och de verkliga jazzmusikerna, som ha möjlighet att allvarligt teoretisera över swingens väsen.

– Det är mest skolpojkar, som köper swingskivorna, säger man hos en försäljare, där ungdomarna länsa lagren av Alice ”Babs”-insjungningar. Hon dominerar marknaden just nu. Det är en hel venskap, erkänner biträdet, att följa med musikutvecklingen och hålla takten med den ungdomliga publiken. Kunderna veta allt om jazz och swing, studera den aktuella facklitteraturen, hålla noga reda på, vilka som spela i de olika orkestrarna, och vilka som komponerat vad.

Det är emellertid fara värt, att swingen för dessa ungdomar endast är en ren modefluga. Man samlar swingskivor ungefär som man tidigare samlat frimärken, och det musikaliska underlaget i den nya jazzformen står man innerst inne ganska främmande för.

Det unga moderna författaravantgardet angrep på fyrtioalet allt som var konventionellt, både det etablerat höga i finkulturen och det schablonartade låga i masskulturen. Eriks var en sådan drabant: ”Det fanns ju seriös musik men det var ju egentligen vad man då kallade överklass som lyssnade på den då. Och sen var det vulgärmusiken, alltså schlager och så, som man protesterade mot, våldsamt: dragspel och så”. Dragspelet var emblem för usel skräpmusik, men annan schlager- och filmmusik var inte mycket bättre. Povel Ramel hör till dem som berättat om liknande gränsdragningar under fyrtioalet: ”Någon gång sänkte vi oss till och med till en gammalvals, men djupare ned i ’kultisgrytan’ vägrade vi, självkorade jazzmusiker, att doppa oss”.⁴⁶ Schlagersångare som Sven-Olof Sandberg tycktes inte själva ta den musik de sjöng på allvar. Sådan musik kritiserades på fyrtioalet av Eriks, Stig Carlsson och andra i bland annat fackförbundspressen: ”Vi tyckte den var barnslig, vulgär och vände sig till de sämsta instinkterna hos lyssnarna. Sentimentaliteten dominerade ju. Just den där

vanvettiga kärleksromantiken.” Populärmusikens popularitet tolkades som uttryck för massornas ”bristkänslor, önsketänkande, drömmarna om engångskärleken”.

I Östersund fanns sånggruppen Sov i ro, som även fick uppmärksamhet som radiounderhållare men fick usel kritik i storstadspresen. Det var två konfektionsbiträden, en handelsresande och en SJ-anställd ättling till Bellmans Fredman – de var alltså arbetare men sjöng allt annat än arbetarsånger, och i stämmor. Artistnamnet fick de av en hallåman som vid radiodebuten 1926 var rädd att publiken skulle somna, varvid gruppen svarade: ”Låt dem sova då!”⁴⁷ Österwall mindes dem med avsky: ”Man somnade ju! Då hade vi ju kommit så långt i jazzen att vi tyckte att det där var corny utav helvete. Det var det, det var hurtigt! Men o, dom var lika populära som Snoddas blev sen!” Denna antikommersiella kritik delade han utan tvekan med blåblusarna – inte allt som var folkligt/populärt accepterades av något av dessa bägge läger.

Även en lyssnare som Albert Backlund gjorde självklart sina distinktioner. Denna smak var inget han själv reflekterade så mycket över: ”Men det där *känner* man ju! Det där behöver man ju inte fundera så mycket på egentligen, utan det kommer in, direkt... lagras [...] i kroppen. Ja, det *sitter* där.” Men hans i den egna kroppen inlagrade estetiska ställningstaganden – det kultursociologen Pierre Bourdieu kallat ”habitus” – var inte lika polemiskt fördömande som Lundkvists och Eriks. Han säger sig ha haft mycket bred smak och varit ”allätare”: ”Jag sög ju i mig allting [...]. Och jag fördömde *ingen*.” Mina envetna försök att få reda på vad han *inte* tyckte om misslyckades: ”Det fanns ju avstängningsknappar på radion. [...] Ja, man lät ju bli att lyssna bara... Nej, det jag inte tyckte om, det upprörde mig inte i nån högre grad. Nej, jag fördömde ingen musik, kan man säga. Inte *då* inte”.

När den amerikanske jazzbandsledaren Benny Carter (1907–2003) besökte Sverige 1936 gick hans intima stil inte hem: ”Stockholmarna hade ännu inte lärt sig uppskatta verkligt god jazzmusik utan sökte enbart sensation”.⁴⁸ Svenska jazzrecensenter klagade ofta över att den unga och osofistikerade publiken gillade bullriga sensationer mer än artistiska prestationer. En sådan klyfta mellan (hedonistiskt utlevande) publik- och (asketiskt seriösa) kritikerreaktioner anas exempelvis i flera av recensionerna från Louis Armstrongs svenska konserter 1933. Liksom jazzintresserade författare arbetade både fans och recensenter för att upprätta en klar di-

kotomi mellan högt och lågt inom jazzmusiken och samtidigt rädda den från att i sin helhet dömas ut som enbart vulgär underhållning. Högst upp i jazzhierarkin hamnade instrumentala stycken avsedda för koncentrerad lyssning, längst ner samsades svängig dansmusik med synkoperade skiv- och filmschlagersånger. Både rytmiska kroppsrörelser och begripliga sångtexter tycktes motverka upphöjandet till ädel konst – särskilt om de utfördes av kvinnor.

Seriösa jazzskribenter upprättade skarpa distinktioner mellan högt och lågt. Ernest Borneman underkände i sin jazzbok från 1946 dåtidens amerikanska schlagerlåtar – den så kallade Tin Pan Alley-musiken – som ovärdiga. De ansågs inte bara dåligt gjorda och smaklösa utan också otillräckligt rytmiskt, melodiskt och harmoniskt spänningsfyllda för att kunna inspirera till jazzimprovisation.⁴⁹ Kritikerns fördomar hindrade honom att förstå den pågående utvecklingen där jazzens mest improvisatoriskt orienterade avantgarde, bebopen, använde precis dessa populära standardlåtar som utgångspunkt. Det fanns bland öppet sinnade jazzmusiker en viss skepsis mot sådan teoretisk renlärlighet. Povel Ramel, som tidigt skaffat sig en trådspelningsmaskin, använde den bland annat för att producera en ”elak parodi på den tidens gravallvarligt malande docenter i jazzmusik”.⁵⁰

Dikotomier mellan högt och lågt kan inte bara viljemässigt utplånas genom att förnekas utan måste bearbetas och tas på allvar, eftersom de är effektivt verksamma i kulturlivet. Men deras existens innebär inte att vissa verk eller genrer enkelt och bestämt kan klassificeras som en gång för alla populära. Olika aktörer söker ständigt hävda eller flytta om hierarkiernas gränser. Parallellerna mellan jazzschlagertexter och modernistisk poesi eller tidningsskriverier och kulturessäistik kan ses som uttryck för influenser och band mellan populärkultur och konst men påminner också om att gränsen mellan dem är en flyttbar konstruktion – den finns och är praktiskt verksam, men inga verk och inga genrer är i sig på förhand och för alltid hemmahörande på endera sidan. Inga fasta egenskaper avgör vad som placeras var. Texter som för in populärkulturella former eller innehåll sjunker inte automatiskt i status, tvärtom är det typiskt för avantgardister att låna från det populära men samtidigt sträva att hamna högst på den kulturella polen. Vissa verk höjs eller sänks med argument om form, innehåll, produktion, publik eller receptionssätt eller dylikt, men detta får inte förväxlas med att dessa argument faktiskt korrekt skildrar vad som är högt respektive lågt. De kan passa in på vissa delgenrer, verk och förfat-

tarskap men träffar inte det hela samhället brukar klassificera på så sätt. Dikotomiseringarna är ”orena”. Olika argument dras in, ibland relaterade till klassbaserad smak, ibland till andra kriterier. Populärkultur är ingen fast kategori med bestämt innehåll.

Det låga och det nya (med sin ungdomliga laddning) kopplades alltså ofta samman, men på skiftande sätt. De nämnda huvudpositionerna var ofta oklart blandade hos enskilda debattörer, som kunde skifta argument från en utsaga till en annan eller inta motsägelsefullt vacklande hållningar till frågan om hur högt och lågt borde förhålla sig till gammalt och nytt på jazzområdet. Den modernistiska primitivismen runt 1930 och fyrtio-talets jazzspecialister prövade två skilda strategier för att söka höja jazzens status och förvandla den från masskultur till konst. Moralkonservativa kritiker använde motsatta strategier för att sänka den till vulgär icke-kultur. Ytterligare en strategi var att som Povel Ramel odla en sorts middle-brow-hållning. Samtliga dessa strategier i kulturstriden mellan högt och lågt mobiliserade till sitt stöd också kopplingar till polariteterna svenskt/främmande och manligt/kvinnligt.

Liknande ambivalenser i förhållningssätten gentemot nyare populärkultur fanns på hela kulturområdet som följd av en grundläggande spänning i det moderna samhällets kulturliv. ”I det borgerliga samhället fick nöjets värld en tve tydlig legitimitet: å ena sidan var det legitimt som en del av marknaden, å andra sidan undergrävde det en del av den auktoritet som etablerade institutioner som skolan gjorde anspråk på”.⁵¹ Kritiken mot svensk film i tidskommenterande kupletter som ”Små smulor är också bröd” (1928) är luddig, och man vet inte riktigt hur pass ironiskt rader som ”den stora konsten är ännu inte död” egentligen är avsedda. Naturligtvis finns där en kritisk distans men man kan också skymta en viss nationell stolthet i många sådana satirer. Filmens moderna värld var visserligen full av yttlig förkonstling och stjärnkult men framstod ändå samtidigt som laddad med romantisk attraktionskraft. I ”Civilization (Bongo, bongo, bongo)” (1947/1948) gisslades Tarzanfilmerna och radion, men samtidigt användes där medierna som kunskapskälla och därmed som förutsättning för själva denna antimoderna mediekritik, i rader som ”det stod i en tidning...”. Povel Ramels ”En schlager i Sverige” (1946) förklenade samtidigt en äldre, centraleuropeiskt orienterad schlagertradition där längtan till försvinnande lantliga idyller förvandlades till guld i skivindustrins kassakistor: ”Det skrivs visor ibland, ganska grymt kommersiellt

om en stuga, en björk och ett fält”. Lika svårt som dess kritiker hade att finna en konsekvent linje var det för den moderna populärkulturens och inte minst jazzens anhängare att välja en hållbar strategi i de pågående smakspelen. Ambivalenser var den moderna människans öde.

Två skilda låga poler kombinerades alltså i tidens jazzdiskurser: den socialt låga arbetarklassen och den kulturellt låga mass- eller populärkulturen. De var endast delvis koordinerade med varandra. Jazzen befann sig först i en låg position längs bägge skalorna, men höjdes under perioden. Redan från början fanns dock en mångfald av olika positioner inom jazzvärlden, men detta blev alltmer tydligt efterhand som de upphöjande strävandena tilltog och vann mark. Klyftan mellan högt och lågt inom jazzen själv grävdes samtidigt allt djupare. Senare har genren nästan helt hamnat ”över strecket”, vilket entydigt framgår av de senaste årtiondenas smakundersökningar. Jazzintresse är numera starkt knutet till bildade samhällsgrupper och konstnärligt ”hög” smak. På tjugotalet var läget nästan omvänt, medan fyrtioalet var en fas av polarisering då allt finare indelningar gjordes mellan konst och populärkultur – och inom dem bägge mellan ärvda traditioner (klassikerna respektive folkmusiken) och aktuella strömningar (nytt avantgarde respektive de senaste slagdängorna). Så kan man grovt sammanfatta förloppet från upplösning till upplysning.

Såväl social klass som kulturell status organiserades liksom ålder och generation på ett polariserande sätt – i en strävan att ställa högt mot lågt. Men det fanns här återigen i själva verket en glidande skala mellan ytterligheterna. Och denna skala var inte entydigt samordnad med åldersskalan. Det nya framstod oftast som ungt, men om det var högt eller lågt grälade man om.

Det främmande

Jazzen skall fira en fruktansvärd seger,
innan ni anar det själv är ni neger.

Povel Ramel: "Jazzen anfaller!", 1946

Jazzen associerades omedelbart med *det främmande*. Den var en ovan klangkropp i den svenska miljön och drog omedelbart till sig diskussioner om den egna identitetens förhållande till andra gruppers särdrag, ur tre aspekter. Dels ansågs jazzen till betydande del ha skapats av svarta, och i en tid av utbrett rasmässigt tänkande i vardagen föreföll det naturligt att ge den en rasmässig grundton, förankrad i genetiska och sociobiologiska tankegångar där svarthyade människor med afrikanska släktrötter ansågs mer primitiva än europeiska vita. Men det handlade inte bara om genetik, utan detta innebar också att jazzens ursprung fanns inom en afroamerikansk kulturtradition som *etniskt* skilde sig från det svenska. För det tredje hade detta afroamerikanska skapats genom att det afrikanska mött det europeiska i nationen USA och därifrån exporterats till Europa, vilket lade till en *nationell* brytning. Jazzen hade alltså samtidigt en främmande rasmässig, etnisk och nationell prägel, och frågor om moderna människors identiteter i dessa tre sammanvävda avseenden blev ett starkt ledmotiv i den svenska jazzens ungdom.

Det främmande framstår som urtypen för skillnad: det radikalt distanserade Andra. Främmande raser, etniciteter och nationer föreföll möjliga att stänga ute och hålla på avstånd, medan det nya, unga och låga var oundvikligen närvarande i vardagen. Medan ålder och klass är dimensioner där man ständigt möter sådana som är annorlunda eller rentav vartefter själv byter plats, så kan etniska skillnader lättare frysas, stelna och stereotypiseras. Vill en vuxen karakterisera ungdomar som totalt obegripliga så kan han kalla dem "en främmande stam", vilket knappast fungerar omvänt. Detta främmande visade sig dock ständigt dyka upp mitt i det egna folkhemmet – hur man än försökte driva ut det förblev det en oskiljbar del av den egna kultursfären. Hur gränser än dras mellan oss och andra visar sig alltid

många väsentliga drag förena bägge sidor. Såväl genetiskt ärvda kroppsliga drag som socialt ärvda etniska tillhörigheter förekommer därtill i vitt skilda former, i en rörig mångfald som inte låter sig ordnas i några strikta mönster. Det finns starka samhällseliga diskurser som i kulturella uttryck försöker göra enkla och tydliga indelningar i ”vi” och ”dom”. Det finns en mängd olika sådana uppdelningar, beroende på vem som gör dem och vilka man vill skilja sig från. Men som strax ska visas finns det några sådana indelningar som haft ett särskilt stort genomslag, och jazzens tudelning mellan vita och svarta är en sådan särskilt seg dikotomisering. Den bygger på dualismer, ett uppspaltande av världen i motsatspar som svart-vitt, kropp-själ och ond-god, som sedan associeras med varandra till positiva och negativa komplex med motsatta värdeladdningar, där svart jazz kopplades till fysisk kroppslighet och sexualitet och förbands med en rad negativt laddade egenskaper. Så genomsyrades mellankrigstidens samtal om jazz på de flesta håll i världen av vissa nyckelteman, bland såväl anhängare som motståndare: improvisatorisk frihet och regelbrott, oförnuft och sjukdom, kroppslighet och sexualitet, naturlighet och afrikansk primitivitet, men även urbanitet och amerikansk modernitet. De knöt alla an till någon variant av det främmande, det hotande eller fascinerande annorlunda.

Avgränsningar mot främmande andra kan luta sig mot antingen biologiska egenskaper eller kulturella traditioner. *Rasdiskurser* utgår från kroppsliga distinktioner som uppfattas som naturliga, medan *etniska diskurser* systematiserar ärvda skillnader i traditioner och livsmönster. Bägge sidorna kan utvecklas i essentialistisk och fundamentalistisk riktning genom att frysa fast kulturell identitet till ett närmast evigt och inneboende väsen som sedan får tjäna som förklarande orsak till allt möjligt som kan tänkas skilja människor åt. Biologistiska fundamentalister binder då etniska drag till föreställningar om genetisk ras, medan kulturalistiska fundamentalister knyter dem till idéer om strukturella konstanter i de socio-kulturella traditionerna. Både ras och etnicitet är i realiteten kulturella begrepp, och de är delvis men inte helt överlappande. Gränsen mellan dem är inte knivskarp, eftersom etniska resonemang tenderar att befästa kulturskillnaderna genom att förankra dem i rasskillnader, medan rasister i sin tur föreställer sig att folkgrupperna också utvecklar åtskilda kulturtraditioner. Starka versioner av etnicitet har också innefattat rasistiska moment, och biologisk rasism har aldrig underlåtit att kulturellt värdera de biologiska arven. De två dimensionerna har således alltid varit samman-

vävda men betonats i olika grad, med skiftande kulturella, sociala och politiska konsekvenser. Både ras och etnicitet kombinerar i själva verket kulturella med materiella komponenter. Ras är en social konstruktion utan *bas* i biologin, men den *refererar* till biologin och har *uppfattats* som en naturligt given differenslinje.

Rasterterminologin florerade i Sydeuropa på 1200-talet, importerad från arabiskans "ras", som syftade på stammens eller gruppens huvud, ledare eller ursprung. Medan genealogin i de nomadiska folkens mobila stammar linjerade upp vindlande trådar kors och tvärs över stora ytor kom översättningen till det feodala Europas alltmer platsbundna samhällen att ändra rasbegreppet till att klassificera människor på ett mycket mer statistiskt sätt. Kulmen nåddes i artonhundratalets rasläror och deras brutala förverkligande i nittonhundratalets totalitära samhällen.

Hur rasläran än sökt förankring i objektiva mätningar förblir ras en kulturell konstruktion. Naturen känner inga fasta gränser mellan mänskliga delarter. Detta har redan länge betraktats som en vetenskaplig sanning. Exempelvis fastslog Gunnar Myrdal i boken *An American dilemma* (1944) att begreppet "neger" helt och hållet är socialt och konventionellt, inte biologiskt, och att mänsklighetens fundamentala enhet och likhet vetenskapligt etablerats.¹ Genetisk forskning i det så kallade Hugoprojektet har nyligen fastställt att det inte finns några skilda mänskliga raser utan att individuella variationer är långt större och alla folkgrupper är hybrider. Men även om raser inte existerar i den fysiska verkligheten har de länge varit högst närvarande i den kulturella föreställningsvärlden. Efter andra världskriget har rasbegreppet förvisso trängts undan i åtminstone den svenska kulturmiljön och blivit i det närmaste tabubelagt utanför begränsade sekter. Helt annorlunda var det under mellankrigstiden. Då tycktes det helt accepterat och normalt att resonera om biologiska skillnader mellan folkgrupper och ange karaktärsegenskaper som knutna till ärvd fysisk kroppsbyggnad. I många andra länder, inklusive England och USA, är det än idag betydligt vanligare att tala i rastermer, även bland kritiskt orienterade och öppet antirasistiska intellektuella. Stora delar av amerikanskt kultur- och samhällsliv bygger på relativt fasta indelningar av befolkningen i Caucasians, African-Americans, Hispanics, Asians, Red Indians och liknande termer. I sådana indelningar blandas helt skilda kriterier på ett väldigt inkonsekvent sätt: utseenden, kulturtraditioner, nationellt ursprung och språkgemenskap. Där kan det förefalla oproblemiskt att

klassificera sig och andra i sådana termer, medan motsvarande manöver ter sig suspekt i Sverige. Självklart görs sådana distinktioner även här i vardag, arbete och politik, men sällan lika explicit.

Grekiskans "ethnikos" användes först om hedningar, främlingar, outsiders, de "andra" i motsats till den dominerande gruppen i samhället. Idag används termen i såväl samhällsdebatt som antropologisk och etnologisk forskning mer allmänt om relativt stabilt traderade kulturella drag hos olika folkgrupper, även om begreppet förblir svårgripbart. Det tenderar ofta att föra med sig grumliga sammanblandningar mellan ras, nation, kultur och natur. Etniska resonemang betonar sådant som i tid och rum binder samman individer i traditioner och gemenskaper. Etniska tillhörigheter föreställs oftast vara ärvda eller inneboende: människor föds in i etniska gemenskaper som man inte så enkelt kan flytta mellan. I praktiken visar det sig emellertid att många individer har en livsbana som glider mellan kategorierna genom migration, adoption, blandförhållanden eller andra hybridiserande rörelser. När traditioner reduceras till etnicitet och etnicitet till ras genomförs ideologiska manövrar som döljer sådana komplikationer och bidrar till att legitimera rådande dominansformer. Men hur falska sådana symboliseringar än kan visas vara, har de ändå en reell inverkan på vardagslivet genom att styra människors sätt att orientera sig gentemot varandra.

Talet om etnicitet är ett sätt att uttrycka kvarlevande traditionsrötter och sega strukturer i vardagslivet, knutna till geografiska platser (regioner och länder) eller verksamhetstyper (sätt att leva, bo och arbeta). Då ställs ofta etnicitet upp som en sorts trögrörlig och envist särskiljande motpol till det moderna samhällets dynamiska, globaliserande och universellt för-enhetligande krafter. Genom att knytas till kvardröjande förmoderna rötter hamnar etnicitet (och i viss mån även ras) liksom på tvärs mot det nya och moderna.

Men svarta afroamerikaner var ju inte de enda relevanta främmande grupperna här. Ofta kan man se hur musikens etniska bakgrund doldes i försök att assimilera den och göra den mer legitim, men det är slående hur då istället andra former av främlingskap formuleras. Att detta kan ha varit särskilt vanligt just i jazztexter kan ha flera skäl. För det första var det ju verkligen en ny och dittills rätt okänd musiktradition som gjorde snabb och bred entré, vilket gjorde frågor om främlingskap och moderna tidskiften omedelbart brännande. För det andra användes jazzen i miljöer där

unga människor experimenterade med att överskrida gränsen i ett dansande umgänge med det motsatta könet som karnevaliskt bröt mot vardagslivets rutiner. Även detta gjorde teman av olikhet särskilt relevanta i jazzsammanhangen.

Sådana frågor ska i detta kapitel belysas utifrån hur jazzens tidiga svenska historia gav uttryck åt nya förhållningssätt till den totalt främmande svarta kulturen, de mer närliggande grannfolken, skilda folkgrupper i Sverige och det mödosamt bortträngda Andra i oss själva. Det ska först handla om rasismen så som den framträdde hos de nazianstrukna, i mer vardagliga sammanhang samt i recensionerna av gästande svarta jazzstjärnor. Ett resonemang kring nationalism och amerikaniseringsdebatt leder över till en granskning av den serie transponeringar av det svarta till mer närliggande främmande etniciteter som återfinns i tidens sångtexter och som utmynnade i en assimilering och integrering av jazzen i den svenska lantliga myllan. Därefter handlar det om olika former av exotiserande eller primitivistisk fascination för det främmande. Slutligen nyanseras bilden genom en presentation av några konkreta möten mellan afroamerikaner och svenskar och några exempel på de gränsöverskridande kulturblandningar och självkritiska reflektioner som också kunde uppstå.

Rasism och xenofobi

Öppen rasism och främlingsfientlighet (xenofobi) var en ansenlig politisk kraft under mellankrigstiden. I efterhand har en hel del av detta censurerats bort ur det historiska minnet.² Det är svårt för eftervärlden att erkänna denna obehagliga del av ”kulturarvet”, och källornas förvaltare tenderar att göra vad de kan för att uttradera sådana ekon som inte stämmer med nutidens rådande värderingar. Men explicit rasistiskt tänkande var en del av common sense, och det dröjde innan man allmänt började ifrågasätta formuleringar som den i *Nordisk Familjebok* (1913), som fanns att läsa som förment objektiv sanning i många svenska hem:

I psykiskt hänseende kan negern sägas i allmänhet stå på barnets ståndpunkt med i regel klen begåfning och liflig fantasi. Han är glad och obekymrad, ehuru stundom skenbart allvarlig; han saknar kraft och uthållighet, hänger sig åt ögonblickets ingifvelser och snabbt växlande stämningar samt är mycket känslig med utpräglat

sinne för det komiska. Han är vidare i besittning af ett rikt inre lif, kan stundom visa prof på utpräglad vänskaplighet, men ter sig i regel skygg, misstänksam och i saknad af hvarje spår af barmhärtighet och medkänsla. Om negerns objektiva känslor: kärlek, vänskap, förtroende, tacksamhet o.d., ha vi dock svårt att uttala oss, då negerns sinnesriktning är så grundolika européens. Negern är modig på sitt sätt: han undflyr helst faran, men bragt i trångmål, kämpar han till sista andedraget. Om negerns sedliga ståndpunkt är det äfven svårt att fälla ett omdöme. Det är nämligen träffande anmärkt, att negern i sedligt afseende snarare kan sägas sakna moral än vara omoralisk. I intellektuellt hänseende står negerrasen enligt etnografernas samstämmiga mening under de kaukasiska, mongoliska, malajiska och amerikanska raserna.

Liknande rasistiska schabloner förekom även vid andra uppslagsord, exempelvis "zigenare". De kvarstod i endast lätt modifierad form i långt senare upplagor. Också på musikområdet var liknande hållningar legio. Den modernistiske judiske tonsättaren och skribenten Moses Pergament (1893–1977) skrev 1923–38 regelbundet om musik i *Svenska Dagbladet*. En brevväxling mellan honom och kollegan Kurt Atterberg (1887–1974) är belysande. Atterberg var starkt nazivänlig och tog bland annat tillsammans med dåvarande STIM-direktören och tonsättaren Eric Westberg och tonsättaren Dag Wirén emot en inbjudan till en musikkonferens i Berlin sommaren 1942. Atterberg ifrågasatte i ett brev 12/3 1923 Pergaments rätt att kalla sig en "svensk tonsättare": "Vill du gälla som representant för svensk tonkonst, då bör du väl också visa först din samhörighet och din uppskattning för vår musik samt helst även göra något positivt för den [...]. Det har du emellertid så vitt jag vet ej gjort [...]. Så tillvida är du ju principiellt renodlad judisk tonsättare till gagnet – varför då ej till namnet också?" För Atterberg kunde en etnisk-rasmässig tillhörighet som jude inte förenas med en nationell identitet som svensk. Pergament, som var svensk medborgare, svarade dagen efter: "Jag *är* jude. I själ och hjärta. Och jag har *alltid* varit den förste att framhäva denna ära. Men judenheten har i tvåtusen år och ända tills för några år sedan varit ett övernationellt begrepp, *icke ett nationalpolitiskt och geogafiskt*".³ Pergament valdes först efter andra världskriget in i Föreningen Svenska Tonsättare och kom jämfört med sina generationskamrater också sent (vid 59 års ålder) med i

den då inflytelserika Musikaliska akademien. Atterberg ”råkade” vara både akademiens sekreterare och föreningens ordförande! Så genomsvadades svenskt konstmusikliv av nazistinfluerade ideologier.

Redan när Svenska Musikerförbundet bildades 1907 var en huvuduppgift just att begränsa möjligheterna för utländska musiker att komma in i landet och ta jobben från svenska musiker, och denna fråga fanns kvar som en röd tråd under hela mellankrigstiden, då arbetslösheten länge var mycket hög bland just musiker. Särskilt i början av tjugotalet angrep deras tidning ofta med en blandning av rasistiska, nationella, estetiska och ekonomiska argument främmande jazzmusiker för att med sin osvenska musik konkurrera ut förbundets medlemmar. I början av tjugotalet försökte exempelvis Café Berns anställa en svart orkester. Musikerförbundet förklarade då restaurangen i bojkott för att dess direktör visat dålig smak genom att engagera förment undermåliga och illojala konkurrenter till de svenska musikerna. 1922 gjorde polisen i Göteborg en aktion mot ”det urfåniga jazzandet” och utvisade några musiker: ”Polisen är på det klara med, att negermusikanterna bättre kan behövas i de ’kulturländer’, där de rätteligen bör höra hemma”, enligt ett samtida tidningscitat. På trettiotalet hade förbundets egna medlemmar själva blivit bra på jazz, och man stödde då istället den svenska jazzen med egna tillställningar. Ännu 1938 arrangerade dock Stockholmsmusiker, däribland kända dansmusiker och med Hugo Alfvén som samlande namn, en protestmarsch mot utländska musiker som ansågs ta jobben från sina inhemska kollegor. Det kan där också ha funnits en udd riktad mot immigrerande judiska musiker. Freddie Bretherton som ledde orkestern på Grand Hôtel kände sig tvingad att lämna landet och föreslog Thore Ehrling som ersättare.⁴

En annan härd för rasistiska tankegångar var de fosterländskt sinnade hembygds-, folkdans- och folkmusikorganisationerna, som tenderade att vända både det nya och det främmande ryggen. ”Det är verkligen pinsamt att se ungdom gumpa fram och åter, alla olikt, inget par lika. Är detta verkligen dans? Så får jag uttrycka min förvåning över medlemmar i Sätters Folkdansgille – de jazzade!!! Jag tog i min enfald för givet att ett folkdanslag var till för att motarbeta neger-danser samt till för att återuppliva de gamla vackra folkdanserna, eller känner en del medlemmar inte till detta.” Så skrev en insändare i *Sätters Tidning* 7/7 1926, och en notis i samma tidning 1/4 1927 fyllde på: ”Styrelsen för Sätters föreningshus har beslutat utfärda förbud för allt jazzskutteri och charleston med flera fula

danser i sina lokaler. Denna renlighetsakt borde verkligen efterföljas av övriga lokal- och dansbaneägare. För övrigt kunna vi upplysa att niggerdanskulturen redan är på avskrivning ute i världen, och en renässans av de gamla vackra danserna är att motse. Det är endast i sådana här avkrokar, som den danslystna ungdomen är lite efterbliven.”⁵ Sällan slog väl en prognos så fel.

”Jazzen anammas av folk med utpräglad apnatur”, skrev Svenska Ungdomsringens tidning *Hembygden* 4/1937. 1939 agiterade bondeförbundaren hr Lundgren i riksdagen mot hot- och swingjazz, som sades bättre passa hottentotter än svensk ungdom.⁶ Det var först på fyrtioalet som pressen överlag började se mer positivt på jazz och imponeras av amerikansk och svart musik. I tidskriften *Modern ungdom* år 1936 syntes spår av en pågående debatt. I första numret hade kapten Albin Ahrenberg en betraktelse över den tidstypiskt beundrade flygarens gestalt: ”Upp till honom, ’örnen’, når icke negerjazzen, icke synerna av skådespelen på teatrar och biografer”. I nummer tre kommenterades kritiskt tendenser till instängd ”fosterlandskärlek och vaktslående kring det strängt nationella”. Istället förordades mellanfolkligt samarbete och fler utlandsresor för ”unga människor med en modern, klar syn på tingen”; ”uppriktigheten och det sunnda förnuftet” ställdes mot ”slentrian och falskhet”. Insändarskribenten ”Carl-Gustav” gick sedan i nummer fyra till angrepp under rubriken ”Ner med modernismen!”:

Att vara modern, det är ju vår tids slagord och samtidigt symbolen för allt det nya, ofta bizarra, som tvingas på oss utifrån. Vi lever i en tid då gränserna mellan folk och länder, mellan olika raser och kulturer plånas ut. Människan blir mer och mer ett konglomerat av east and west. Och detta är till vår egen skada.

Ungdomen har alltid gjort sig till tolk för det nya. Ungdomen har alltid stått i harnesk mot allt gammalt och ingrott, och detta med rätta. Utan frisk opposition och nya idéer skulle vårt samhälle för längesedan gått under. Det gamla måste vika för något nytt och bättre. Så är utvecklingens gång. Men nu. Är det något bättre vi fört fram genom att inrangera oss i den skara ungdomar, som ängligt söker hävda sin egenskap av moderna människor och för vilka ordet modern innebär frigjordhet från allt traditionellt och bärande och som falla till föga för allt, som går under namn av modernt. Vi göra

ej vårt folk och oss själva någon tjänst med att förneka oss själva, vårt ursprung, för detta dansande kring den gyllene kalven ”modernism”. Det finnes en faktor som icke får och kan förbises när det gäller att internationalisera ett lands ungdom och det är blodets röst. Den nordiska människan måste ha något att ta på, något reellt, som hon känner står i samklang med det egna jaget. Och därför kan icke detta sammelsurium av österländsk moral, negermentalitet och amerikansk bastardkultur ersätta vad vi förut trott och levt för, nämligen vårt land och vårt folk.

[...] Att söka inympa modern konst, modern livstro, modern litteratur på ungdomen är ett negativt arbete. Därför protesterar jag mot den formen av modernism. [...] Över hela världen reser sig ungdomen och säger ifrån. ”Vi bekänna oss till fosterlandet. Vi äro motståndare till allt som kan skada oss själva, vårt folk och vår ras. Vi fordra disciplin och ordning.” Se på Tysklands, Rysslands, Italiens m. fleras ungdom. [...] Men i Sverige ger sig stora skaror av ungdomen nöjeshetsen och upplösningen i våld.⁷

Redaktionen svarade undfallande: ”Den ärade insändarens synpunkter kunna givetvis diskuteras och ordet är alltså fritt. För vår del förefaller det, som om insändarens svartmålning av ’modernismen’ är lite väl ensidig och ’dansen kring den gyllene kalven’ är i grund botten inte så livsfarlig, som Carl-Gustav vill göra den till. Vi äro inga beundrare av t.ex. surrealismen, men vi tro oss heller inte i densamma se någon samhällsupplösande kulturförändring. Det vore f.ö. rätt naivt att ta dylika företeelser på fullt allvar.” Något mer nummer utkom inte av denna tidskrift: det var säkert svårt att upprätthålla ett öppet forum i en tid med så hårda motsättningar. Insändarens sätt att i den sunda ungdomens namn försvara det rena nordiska blodet och den ärvda inhemska traditionen mot föreningen av modernismens, orientalismens, afrikanismens och amerikanismens hybridiserande krafter talar sitt tydliga språk. Med nazismen och andra världskriget kom sådana synpunkter att bli mer politiskt laddade, och när de allierade segrade förlorade de sin vardagliga legitimitet. Men dessförinnan ingick de i vad som rörde sig i det allmänna samtalet.

Dock var det inte helt lätt att undgå rasorienterade stereotyper ens för ledande antifascister. Eyvind Johnsons Krilontrilogi (1941–43) var ett imponerande antifascistiskt motståndswerk, men det är intressant att notera

den etniska karaktären hos särskilt en av dess ondskefulla gestalter. Den obehaglige kabaretartisten Eugen Olésen tränger sig ”yvigst svarthårig och orakad” objuden in i idyllen med mjuka ”tattarsteg”, medan de ”täta, svarta ögonbrynen” dras närmare varandra i ”det vasst och gnidigt energiska ansiktet”. Han beskrivs som en hållningslös, ömklig och komisk figur, som tjänar det ondas imperium ”med den uppfällda, långa tattarfällkniven i handen”. Kabaretartisteri, grammofonmusik och dans knyts regelmässigt till de förtappades ränksmideri, så att populärkultur ständigt förknippas med ondska. I romansvitens sista del ler Olésen lika ”tattaraktigt mjukt” men har fått uniform och ”blivit något”: ”han småsnattade, småljög, allt hos honom var smått, futtigt, utarmat”.⁸ Även i den antifascistiska retoriken kunde uppenbarligen både ”tattare” och underhållningsartisteri på ett oreflekterat vis användas som identitetsmarkörer för inte bara det låga utan även det onda.

De svenska jazzmusikerna var mestadels föga insatta i tidens sociala och politiska frågor. Arne Hülphers orkester hörde till dem som länge turnerade flitigt i det nazistiska Tyskland. Thore Jederby hävdar att de jazzmusiker som turnerade i Tyskland på trettioalet ”inte märkte just nånting” av judeförföljelserna, även om de ”hörde rykten om både det ena å det andra”. ”Vi levde som utlänningar å musiker vid sidan om det hela å betraktades som helt ofarliga å närmast exotiska. Många i vårt band höll till å med på det nya Tyskland å tyckte att Hitler gjort nåt mycke bra som fått i gång jobb å även fått allt annat att fungera. Några förstod inte bättre än att dom faktiskt också gick in i partiet å skaffa partibok men dom fick nog en hel del att tänka på efter Kristallnatten hösten 1938”.⁹

De tyska nazisternas ideologer såg ”negerjazzen” som ovärdig den ariska rasen. Praktiken var dock mer pragmatisk. Det var svårt att stå emot tidens hunger efter synkoperade rytmer, och därför var jazzförbudet alls inte så strikt som man kan förledas att tro av de senare jazzkrönikörer som gärna vill utmåla sin genre som den nazistiska kulturens absoluta antites. Trots vad som ofta sägs förbjöds således faktiskt aldrig jazzen i den Hitlertyska lagstiftningen, förutom i inrikes radiosändningar. Skivproduktionen fortsatte relativt ostört, men man måste vara försiktig med marknadsföringen och undgick länge censur genom att ersätta ordet ”jazz” med ”swing”, vilket censorerna uppfattade som ett slags tämj d jazz och därför hade svårare att förbjuda. Jazzplattor fanns att köpa ända fram till krigsutbrottet och även senare. Den omfattande Odeon-Swing-serien

med jazzskivor producerades till och med mitt i det nazistiska ”tusenårsriket”, och även under kriget exporterades dessa tyska plattor med inspelningar av amerikansk swingjazz av Armstrong, Ellington och andra svarta artister till såväl ockuperade som neutrala stater, som ersättning för den genom blockader bortfallna brittiska importen.¹⁰ Även många SS-officärer gillade swing och kunde till och med uppmuntra bildandet av sådana jazzensembler i koncentrationsläger som Auschwitz. Denna onekligen något paradoxala situation visar hur komplicerad verkligheten tycks ha varit bakom det eftervärlden gärna förenklar till svart och vitt. Kanske var det inte så underligt att dåtidens unga och politiskt oerfarna jazzmusiker kunde ha svårt att finna en konsekvent handlingslinje. Rasistiskt förakt för främmande folkslag var en stark grundton även i det skenbart opolitiska folkhemmet, samtidigt som det inte alltid var oförenligt med en lustfylld tillägnelse av dessa folkgruppers musikaliska uttryck.

Rastänkandets vardag

De öppet rasistiska formuleringarna blev efterhand mer sällsynta, även om de fortlevde i extremkonservativa högerkretsar. Men det var som redan framgått långtifrån bara uttalade rasister och nazister som höll rasdebatten levande. Rastänkandet genomsyrade i öppen eller dold form politiken, vardagslivet och mediekulturen på ett mer iögonfallande sätt än idag. Alla riksdagspartier stödde bildandet av världens första rasbiologiska institut i Uppsala 1921 under Herman Lundborgs ledning, som strävade att motverka ”den svenska folkstammens degenerering” genom förnedrande studier av samernas kranier och kroppar, och inget parti protesterade heller på trettioalet mot det rashygieniskt motiverade statliga steriliseringssystemet.¹¹ Det var därför föga förvånande att flera årtionden genomsyrades av föreställningar om jazzen som naturligt allmänmänsklig och primitivt exotisk folkmusik, oförstörd av europeisk kultur och knuten till en svart ras.

Jazzen var spjutspetsen i en kulturdebatt som även omfattade andra uttryck. Den svenska pressen uppfattade exempelvis Berlinolympiaden 1936 som ett raskrig mellan svarta och vita och förde fram rashierarkiska tankgångar där världen indelades i ett vi (svenskar) och ett dom (”rasfrämmande folk”). Icke vita idrottare liknades vid djur, exempelvis när författaren Sten Selander karaktäriserade den turkiske brottaren Coban som ”en fruktansvärt svagt människoliknande gorilla”. Svarta tävlande jämfördes

med apor och andra vilda djur i djungeln, på precis samma sätt som afroamerikanska jazzmusiker. Ena stunden framställdes de svarta som känslolika barn gentemot de starka och högt utvecklade vita med sina överlägsna "rasmässiga kvaliteter". I nästa stund framställdes dessa svarta amerikaner som oslagbara monster. För Selander blev lösningen på denna motsägelse att införa en hierarki mellan olika aktivitetsområden, där idrotten sågs som en lek där "negrerna, dessa stora barn" var överlägsna, vilket "borde kunna få folk att inte ta idrotten så förtvivlat allvarligt": "Den verkliga överlägsenheten framträder på andra och väsentligare områden; och där bräcker oss negrerna inte".¹² Afroamerikanernas framgångar på områden som musik och idrott blev en utmaning mot svensk självkänsla och det fanns mer eller mindre rumsrena sätt att bemöta denna utmaning.

Även jazzen sågs ibland som en arena där den vita rasen måste erkänna sig besegrad för att desto stoltare cementera sin överhöghet på de fält som just därför måste anses mer högtstående, enligt ett självförhärligande cirkelresonemang. En sådan syn på särskilt den svarta afrikanen som ett slags djuriskt primitivt ursprung till den civiliserade vita europén hade en lång förhistoria i europeiskt tänkande och lever kvar ännu idag. "Hottentotternas morgonbön" var en beväringssvisa som sjöngs på Revinge hed vid sekelskiftet.¹³ Den har en nonsenstext ("King kang kuli kuli kuli kuli vassian...") som tycks härma någon negerstams obegripliga pladder men i övrigt en rent durtonal struktur utan direkt exotiska inslag. I olika revyer från 1915 framfördes nummer som "Nigger-Vaggvisa" respektive "Nigger-Onestep".¹⁴ Ännu 1944 var det helt acceptabelt att presentera filmen *Cabin in the sky* som "negerfilm" på nothäftena till filmsångerna "Ovan molnen finns en röd liten stuga..." med flera.

Kannibaler var ett stående komiskt inslag i mellankrigstidens populära texter. I "Sjung tjohej hopp för alla salta vågor" (1928) visade tre käcka boxningskunniga svenska sjömän rådighet när människoätarhövdingen kom fram och hälsade "Kokkora mokka go": "Den dumma tjocka kannibalen hann ej säga mer, / förrän han föll precis som död knockout i gräset ner." Sedan var det svenskarna som "styrde och regerade och krigade och vann / och lärde folket låta bli att äta opp varann'." Så gavs fiktivt det kolonifattiga Sverige en civiliserande mission. Än mer aggressiv var Sven-Olof Sandbergs samtida "Pumpa läns" (1928), i ett nothäfte betecknad som ett "älskligt sjömansstycke", trots att den med gott humör skildrar en brutal lynchning. Där hamnade sjömännen i Sydafrika och blev sugna på

”renodlad svensk dryckenskap”, köpte flaskor i en butik och blev livade. ”Och hur det bar till kom vi in på en krog, / men snart av niggerer fick nog. / Jag gav en en hurring så tänderna rök”, skröt jaget – ”låt niggererna åka, som om dom var nå’t som bränns!”. De nöjde sig inte förrän ”niggererna lagt sig i rad utanför”. Sådant ansågs på den tiden vara komiskt, för den folkkäre Sandberg och för den publik som kunde uppfatta en sådan text som ”älsklig”.

Särskilt barnvisor älskade att skoja om svarta afrikaner. Ett av många exempel är ”Kalle neger” från *Lyckoslanten* 5/1943 som besjög ”en negerkung ifrån Kongolandet”. Går man fram till femtioalet finner man Borghild Arnérs barnvisa ”Jag är en nigger” ur *Våra glada visor klingar* (1952) och Thorbjörn Egners mer kända ”Hottentottvisa”, som bland andra Egon Kjerrman sjungit in på skiva. I den sistnämnda är ”negergrabben” Hoa-Hoa hjälte i kampen mot de elaka rövorna från ”Babostammens folk”: ”Han bodde i en neger-kraal, för det gör hottentotter”. När rövorna besegrats bjöd kungen på mjölkchoklad, ger Hoa-Hoa en kokosboll och dessutom sin dotter, och alla är glada. ”Sen blev det dans till ljusan dag / till kungens stora välbehag. / De dansa både swing och hot, / för det gör en äkta hottentott.”¹⁵ Associationen av jazz till afrikansk primitivitet var uppenbart seglivad. Också i senmoderna house- och technovideor kan man se ett mönster där svarta kroppar ställs mot vit teknologi.

I ”Varning för jazz!” (*Scenen*, september 1921) kombinerade Hjalmar Meissner temana om jazzens sjuklighet, frihet, primitivitet och amerikanisering: ”Jazzen är en hemsk infektionssjukdom som med stora steg närmar sig våra friska kuster [...]. Den stackars musiker som ’jazzar’ 7 à 8 timmar om dagen förlorar snart nog sin konstnärliga kapacitet, och håller han på länge därmed, så blir han ofelbart idiot.” Sjukdomsmetaforen återkom hos författaren Sten Selander i *Vår Herres hage* (1923): ”I ena änden av lokalen / som rymmer teet, mig och balen / sju svartingar sin kraft förlösa / på trumma, banjo och symbal / som man av slarv på oss släppt lösa / från något negerhospital. [...] Pang! Kors vad svartingarna tjuta!” Sjukdomsmetaforen var vida spridd vid denna tid: samhället och kulturen framställdes ofta som just sjuka, liksom de individer och grupper som ansågs bära denna sjukdom. En mentalhygienisk och normativ diskurs som bedrev kritik i form av patologisering var alltså inget ovanligt. Sådana hygieniska metaforer om smitta och sjukdom var i strikt mening inte racistiska, eftersom genuppställningar ju egentligen inte överförs genom kul-

turell kontakt. Men ändå blandades dessa resonemang flitigt samman. Ett kulturellt umgänge med andra raser ansågs kunna degenerera den egna rasen inte bara genom att leda till sexuellt umgänge och ”oäkta” avkomma utan också genom att de ovärdiga kulturformerna på något diffust sätt kunde tära på den egna arvsmassan och urholka den nordiska stammens ädelhet. De som ville hålla isär både raser och etniciteter brydde sig sällan om att skilja begreppen ras och etnicitet från varandra, och den kulturhygieniska tankefiguren tillät sig att utan prut korsa kulturella med fysiologiska argument. Det jag här undersöker som rasmässiga stereotyper var alltså egentligen en grumligt självmotsägande blandning av strikta rasresonemang och kulturella etnicitetsklassificeringar, med kulturhygienismen som förmedlande länk. Det gemensamma temat var en föreställning om fundamentala, nödvändiga och på ett eller annat sätt kroppsligt förankrade skillnader mellan folkgrupper och en djup oro över tidens tendens till gränsöverskridanden mellan dem.

Så sent som 1940 kunde en populär visa som ”Polkans vänner” säga sig vilja ge ”jazz och negerswingen svar på tal”. Alice Babs citerar i sin memoarbok några tidningsinsändare från hennes genombrottsår: ”Tack, ingen negermusik i min skola” och ”Den skivan borde inte få spelas annat än i en obebodd trakt i mörkaste Afrika”.¹⁶ I filmen *Swing it, magistern!* (1940) hänvisades på ett par ställen till svart ras. När eleven Acke i början ätit krita för att slippa sjunga kallar magistern honom ”kritneger”, vilket följs upp när han i finalens skolfest målar ansiktet svart för att uppträda blackface. Hans syster Inga (Alice Babs) för sedan in afroamerikansk jazzsång i den förut så auktoritära skolan, i allians med den nye musikleäraren, som extraknäcker som pianist på danshaket Shanghai där Inga/Alice får uppträda. Rektorskan läxar upp magistern: ”När jag hörde vilket oljud ni och era kamrater lyckats åstadkomma på det där förskräckliga Shanghai så trodde jag mig förflyttad till Afrikas urskogar där aporna vrålar och hyenorna tjuter. Och där satt ni mitt oppe i alltihopa, som en annan Tarzan! Ni jazz-hot-hottentottare där! Jaa, här samlar jag in tusentals kronor vartenda år till hednamissionen och så ämnar ni gå och förvandla mina små snälla elever till negerbarn.” Rasistiska argument mot jazzen var ännu tänkbara – även om de här förlöjligades så drevs de på allvar av vissa moralens väktare i samhället.

I en bok om svenska festers historia ironiserade Holger Rosenquist över det nya amerikanska dansandets ”fullständiga stillöshet” – en ”gör-

som-ni-vill-stil” där ”allt kunde dansas till allt” och där man ”njöt att få skaka av sig den regelrätta och konventionellt utförda dansen”.¹⁷ För honom var detta ”början till en dansens förfallsperiod”, och den tidiga jazzen kallades ”synkoperad delirium tremens”. ”Ingen danskommitté i världen kan emellertid hindra en dansbakterie att sprida sig”, konstaterade han bittert, och beskrev charleston och än mer black-bottom som ”kulmen på det negroida danssättet tills dato”: ”Det var en dans, som slog igenom hos alla samhällslager. Ung och gammal deltog med fröjd i vrickningarna och vridningarna av fötterna in och ut. Dansen gav folket, särskilt den till åren komna delen, en god motion och frigörelse i lederna.” Här sågs alltså återigen jazzandets klass- och generationsblandning i positiv dager, men rasblandningen var mer svårsmält. Det var ”den primitiva negerens rörelser” som kom till uttryck i denna ”kulmen på negerdansandet”. ”Stora och starka protester hade under tiden höjts från indignerade kulturkämpar mot negerkulturen”, konstaterade Rosenquist med viss förståelse: ”Men man får trösta sig med att jitterbugen ej betraktas som någon allmänt erkänd dans, utan endast hör hemma på vissa lokaler”.

Främlingsfientligheten genomsyrade även arbetarrörelsens socialdemokratiska och kommunistiska grenar. I en artikel om ”Jazzen i Sovjetryssland” i *Clarté* (7/1926) jublade Nils Stålberg över jazzens bannlysning och frånvaro i Sovjetunionen:

Ett av de angenämaste intrycken jag behåller från en resa i Ryssland förra året är, att jag där fått totalt vila mig från den s.k. jazzmusiken, som efter världskriget infekterat Västeuropa och i kombination med extrema danser väl försakat skador av social och konstnärlig art, som det ännu är svårt att överblicka. [...] Jag skulle ej våga med sådan tillfredsställelse och visshet framlägga dessa fakta, om jag ej hade bevis på att ett konsekvent utrottningskrig mot jazz och jazzmusik efter revolutionen förts av bolsjevikerna. I den utomordentligt intressanta tidskriftslitteraturen för samtidsmusik och musiksociologi som finns i sovjetlandet belyses ofta problemet. Ofta förekommer utfall mot jazzmusiken som representant för den dekadenta västeuropeiska borgarkulturen. Jag tar ett exempel som visar denna anti-västeuropeiskt-kapitalistiska musikaliska inställning. I ett häfte av den ryska ”Musikkultur” behandlas i en artikel ”reaktivt och progressivt i musiken”. Bl.a. har i denna artikel skild-

rats de ledande kapitalistiska staternas engagement av primitiva människoraser i världskriget och framhållits att detta negrernas införande i europeisk politik ej blott satt spår i tusenden små barns hudfärg i de ockuperade länderna utan även satt spår på ”den europeiska kulturen, som, döende, slutlevande sitt bourgeoisistiska sekel hoppats kunna föryngras genom att i sitt stelnande blod gjuta ett oförbränt temperaments hetta”.

Stålbergs kritik hamnade nära nazisternas i den kombinerade attacken mot det djuriskt låga, det erotiskt ohämmade och det amerikanska:

Att negermusikens popularitet skulle ha med negertruppernas att göra är ju också otroligt; i Amerika är ju negrer i allmänhet fortfarande impopulära och i de nordiska länderna, där ju jazzen också rasar, ha väl de flesta människor ej haft lyckan skåda en svarting. [...] Denna dans, foxtroten, ”är en skamlös imitation av könsakten”, konstaterar författaren och bolsjevikerna önska ej, att denna dans och dess släktingar skall tränga in i arbetarklubbarna, där den med sin massuggerande verkan skulle undantränga allt kulturellt och upplysningsarbete. Det torde nog kunna diskuteras, om all dans säkert har en sexuell prägel, men nog kan man medge att nämnda amerikanska negerdanser ha det. Bolsjevikerna förbjuda ej dans överhuvudtaget, emedan den är sexuell, men då den blir så starkt *osunt sexuell* som foxtroten, vilja de ej ha att göra med den. [...] Borgarens kärlek till jazzen är förklarlig, anser författaren i den ryska tidskriften. Den sammanhänger med så många dekadenta psykiska drag, en förnedringslust [...].¹⁸

De sovjetiska synpunkterna övertogs inte fullständigt utan refereras med en viss avvaktande distans, men någon kritik av dem handlade det inte om – snarare föreföll Stålberg attraherad av de uttalat rasistiska argumenten. Däri var han långtifrån ensam.

Efter andra världskriget blev rasismen successivt allt mindre rumsren i Sverige. Det betydde dock inte att den försvann ur vardagslivet. Arne Domnérus har berättat att han och Thore Jederby gick på bio i Helsingborg med Charlie Parker och såg filmen *The Broken Arrow*, där skådespelaren Jeff Chandler spelade indianhövding: ”filmen innehöll förnedrande

rassynpunkter. 'Bird' kommenterade högljutt och några ur publiken skrek 'kasta ut negerjäveln'..."¹⁹

Svartvita recensioner

Särskilt under tjugo- och trettiotalen var det öppet rasistiska raljerandet en allena rådande norm när svenska tidningar skrev om gästande afroamerikanska jazzartister. När Chocolate Kiddies med Sam Woodings orkester framförde sin "negerrevy" i en svensk turné 1925 skrev signaturen S-m i tidsskriften *Saisonen* 16/1925: "Att niggerherrarna kunde steppa och slå volter är ju inte något märkvärdigt – det begär man att en neger skall kunna göra och man väntar sig inte heller varken mer eller mindre av honom. Kan han det inte är han en dålig neger, kan han något mer är han en abnormitet". I *Stockholms-Tidningen* insåg Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist) att detta artisteri appellerar till varje "modern människa" som tycker om "ljusreklamer, gatubuller, bilar, forcerad livstakt och charleston": "Äro negrerna framtidens folk? Inga filosofier, men underligt är vad negrerna passa bra in i vår tid. Och vad de tydligen betytt mycket för utformningen av denna tid. Man satt igår och gjorde den reflexionen, att hela den moderna revyn tydligen är negrernas verk."²⁰ Att det fanns en affinitet mellan "moderna människor" och "negrer" var en tidstypisk iakttagelse. Jazzdiggande radikaler uppskattade svartas kulturformer, men andra förkastade dem som tecken på hela den moderna kulturens dekadens och förfall.

1926 framträdde Ernst Rolfs revygrupp Black People på Hippodromteatern i Malmö, och en rätt positiv recensent resonerade i termer av kulturell separatism om denna musik vars äkta sentimentalitet "rymmer så mycket av den primitiva människans glädje och smärta": "Negerrevyns största behållning blev i alla fall, att de europeiska jazzimitatorerna blevo avslöjade. När något som detta – denna s.k. negerkultur – överflyttas i vår miljö försvinner dess vilda charm. De vita förråa och brutalisera på något sätt." Var sak på sin plats, blev slutsatsen. Problemen uppstod när vita män tog efter de svartas primitiva uttryck: då förvandlades den autentiska känslan till rå brutalitet. Sådan purism kunde leda till sann apartheid om den kombinerades med en rädsla som kanaliserades i ett aggressivt hat mot de andra, främmande, såsom i följande brutala recension: "Negerbarbariet har våldtagit vår kultur – är det ej snart på tiden att vi besinningsfulla rent av vädja till domaren Lynch."²¹

Det var nu inte bara extremhögern som stod för sådana utfall. I sin kommentar i *Folkets Dagblad* till Chocolate Kiddies-revyn 1925 skrev vänstermannen Hinke Bergegren: ”Mindre än någon annan revy har negerrevyn med konst att göra. Det kan emellertid både vara lustigt och lärorikt att se stora barn galnas.” Liksom i Nils Stålbergs ovan nämnda *Clarté*-artikel om jazz i Sovjetunionen var det här tydligt att den politiska vänstern hade gott om rashygieniska röster. Samtidigt kunde både högern och socialdemokraterna ibland enas om att klumpa ihop kommunistisk med svart kultur i negativa ordalag. 1926 berättade exempelvis *Stockholms-Tidningen* att Chocolate Kiddies nyss avslutat ett gästspel i Sovjetunionen: ”Vi ta för givet att negrer och bolsjeviker kommit förträffligt överens – ryssar och svartingar ha ungefär samma naturanlag: rå, barbarisk livskraft och frisk rytmkänsla.”²² Att vara samhällets negrer var då som senare att ha lägsta möjliga status, vilket de revolutionära arbetarrörelserna inte nödvändigtvis hade lust att ta på sig. Deras försvar kunde uppenbarligen innebära att de reproducerade den rådande rasismen snarare än sökte efter oppositionella allianser med de svarta och därigenom överskred gränserna mellan identitetsordningarna.

De kommunistiska *Arbetar-Tidningen* och *Ny Dag* var dock försiktiga med att ta ställning till jazzkulturen. De skrev exempelvis ingenting alls om Louis Armstrongs konsertturné i Sverige i oktober 1933. Det var annars en turné som blev en vändpunkt för svensk jazz, vilken då började få ett bredare genombrott som modern dansmusik. Det var då som svarta amerikanska artister började nå svenska skivaffärer, och USA blev viktigare än England för såväl skivor som gästspel. Men ännu var motståndet segt, och även den mest positiva recensionen – den i *Svenska Dagbladet* 26/10 1933 – valde att likna Armstrong vid ett urskogsdjur med en trumpet som ”ryter som en tiger”:

Han har den vidunderligaste röst man kan tänka sig. Någon enstaka gång, när han sjunger och inte forcerar den för mycket, kan han fånga en egendomlig stämning, som leder tankarna till romantiska negeridyller i hans hemland. Men knappt har man för ett ögonblick tyckt sig förnimma en fläkt av detta, så slår han om och pressar rösten så, att man måste titta på honom ett slag för att förvissa sig om att det verkligen är en människa som sjunger. När han grymtar till ibland, vandra tankarna osökt till urskogen. Med sin sprallighet,

sin lössläpphet och sin vildhet rycker Louis Armstrong massorna med sig.

Signaturen I.P. var här troligtvis Ilse Pergament, f. Kutzleb (1905–60), som sedan 1923 var gift med tonsättaren Moses Pergament, vilken också var fast skribent vid tidningen. Det är nog ingen slump att denna jämförelsevis positiva recension med ovanligt få grovt rasistiska utfall skrevs av en judinna, vars make själv – som nämnts ovan – utsattes för den svenska konstmusikelitens rasförakt.

Den unga svenska publiken var enligt recensionerna omedelbart med på noterna. Armstrongs egna scenmanér och ljudekvilibristik inbjöd till de djur- och djunglassociationer som både han och kollegor som Duke Ellington utnyttjade för att nå kommersiell framgång. Recensenterna broderade villigt vidare på denna animalisering av den svarte jazzmannen, oftast med avsmak:

Negermusik i olika former har ju intagit ett betydande utrymme i den västerländska repertoaren de senaste femton åren. Stockholm gästas just nu av en av dess mest sympatiska och respektingivande tolkar, Marian Anderson. Även den negroida dansmusiken har förts hit av kultiverade och konstnärliga stjärnensembler, sådana som Jack Hyltons och Josephine Bakers orkestrar. Det som nu presenterades var något annat. Ett korrekt och trimmat gravallvarligt och oindividuellt band och framför detta en vild och larmande clown som med oerhört muskelarbete producerade en skärande solostämman antingen med sin av högtalare förstörade gutturala brännvinsbas eller med sin i ekvilibristiska diskantlägen trakterade trumpet. Humoristisk var inte denna Harlemsfröjd, och även dess komik utsuddades snart av enformigheten och det rasande fortissimot. Och det var uppenbarligen inte komiken som drev det av en ungdomlig publik packade Auditorium till fullkomlig extas. Ett sunt skratt skulle ha verkat befriande till och med på den som inte själv var med på noterna, men här fick man bevittna något annat: en kollektiv hänförelse som var kuslig.

Armstrongs otämjda vildhet förskräckte *Dagens Nyheters* skribent L., sannolikt Anton Lindberger (1885–1968), som var politisk och ekono-

misk skribent men även teater- och musikrecensent. Det kusliga låg i populärkulturens ungdomliga massextas, som alltid brukat oro konservativa smakdomare. Kombinationen av vild extas och maskinell monoton höörde till den moderna tidens urbana uttryck, som primitivistiska modernister till de kulturkonservativas förskräckelse bejakade. *Ny Tid* var dock i en osignerad recension 1/11 1933 inte lika säker på att Armstrongs utspel gick hem hos publiken: ”Det fanns rytm naturligtvis i prestationerna, men någon känsla av att man hörde på musik hade man inte. [...] Det är möjligt att man på andra delar av klotet kan finna behag i män av hans typ. Här har han näppeligen någon större framgång. Cirkuspubliken var fulltalig och applåderade, men utan hänförelsens värme.” I *Göteborgs-Posten* recenserade samma dag signaturen *-ck.*, det vill säga Knut Bäck (1868–1953), som även var tonsättare i nordiskt romantisk stil, pianist och pianopedagog. Han lugnade också sina läsare med att ”undantagandes claquen på hyllan, ingen vidare entusiasm var märkbar”, men var ändå djupt bekymrad:

Är det tidens ansikte man möter i ett uppträde sådant som gårdagens på Göteborgs cirkus? I så fall kan civilisationen och kulturen packa ihop sina paltor med detsamma, ty annat vore hela ekiperingen inte. Eller har det bleka vanvett tagit inkarnation i mr Louis Armstrongs svettdrypande gestalt? Eller är han en herre, som driver ett ohejdat spektakel med sin publik, säker på att den tål vilka andliga knockoutar som helst?

Intet ont anande hade undertecknad infunnit sig på Cirkus för att höra, vad ett nutida virtuost jazzkapell kan åstadkomma. Endast och allenast för att iakttaga de olika faserna i detta skådespel från den afrikanska vildmarken och publikens sätt att reagera däremot, stannade jag kvar. [...]

Världen är besynnerlig. Det demonstreras mot ”Guds gröna ängar”, men inga protester höjas mot, att djungeln släpps lös i samhället. Armstrong och hans band få härja fritt. Det fanns intet försonande i denna föreställning, inte ett korn av humor eller kvickhet; det hela var vedervärdigt. Som denna konsert intet hade med musik att skaffa, och var av den art, att det bjuder mig emot att använda min vanliga signatur, tecknar jag mig denna gång

-ck.

I *Sydsvenska Dagbladet* 6/11 såg Sten Broman detta som skränig omusik, som hörde mer hemma i den afrikanska djungeln än i den svenska civilisationen och där djuriskheten inte bara låg hos musiken utan även hos musikern. Men han tyckte ändå liksom Artur Lundkvist och andra primitivister att det kunde vara nyttigt med en sådan primitiv rening för västerländsk ungdom:

Det var någonting av natur- och urljud, ja Barrabas, som släpptes lös i denna stelbenta sal. Hur skall man beskriva den svarte trumpetaren? Vågar man säga, att han ibland hade något aplikt över sig och ibland även påminde om en enligt våra begrepp sinnesrubbad person, när han trutade med munnen eller spärrade upp den på vidaste gavlar och vrålade som ett hest djur från urskogen? Efter gängse begrepp var det i alla fall mera natur än ”kultur”, det kan man ju erkänna. [...] Säga vad man vill, men det finns dock något av en sann friskhet i en sådan rytmik, och den är kanske icke så onyttig för diverse salongsöverkultiverade länder. Det ligger kanske någonting i det, att ungdomen blir entusiasmerad av sådana inslag som t.ex. detta igår.

Gösta Rybrant (1904–67) var violinist, författare och journalist, men mest känd som musikalöversättare och kuplettförfattare. Under signaturen G R-t förnekade han i *Aftonbladet* 26/10 att detta var musik och klassificerade svarta som apor:

En stackars vit musikkritiker, som helt oförberett ställes inför uppgiften att recensera denna tillställning, känner sig ovillkorligen en smula förbryllad och undrar om inte evenemanget egentligen skulle omtalas under avdelningen för eldsvådor och mindre naturkatastrofer. [...] De odefinierbara bölanden han i går frustade fram på sin helvetesmaskin vägrar jag för min del att uppfatta som några slags musikaliska manifestationer. [...] *Ett* gott förde denna konsert emellertid med sig. Den gjorde slut på den gamla tvisten huruvida aporna ha ett språk. Den som igår hörde Louis Armstrong föra sina hesa meningsutbyten med mikrofonen kan inte gärna betvivla den saken.

Militär- och orkestermusikern Gustaf Gille (1873–1948) startade facktidningen *Musikern* 1907 och var dess redaktör 1908–09 och 1919–40; 1907 var han också med och startade Svenska Musikerförbundet, vars sekreterare han var 1927–37. Han knöt i sin anmälan i *Musikern* an till förbundets tradition att knyta samman fackliga och rasistiska argument.

Då, enligt vad hr Armstrong nu försäkrade, de vita musikerna icke kunna spela jazz på samma sätt som de svarta, och det svarta musicerandet följaktligen måste anses vara det enda rätta, äkta och ursprungliga, så är det väl allt som talar för att vi i musikaliskt avseende snarast möjligt böra frångå en konstform, inom vilken vi endast äro dåliga imitatorer. Så mycket mer som de musikaliska därhusscener, som upprullades i Auditorium, icke kunna vara önskvärda företeelser i ett kulturland som Sverige, medan de där emot självfallet höra till ordningen för dagen hos negrerna i deras resp hemland. Låtom oss därför upphöra med att vara dåliga jazzspelare och i stället ägna oss åt den musik, som passar oss själva och vårt kultiverade folk.

Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning var känd för sin liberala och antinazistiska profil under sin stridbare chefredaktör Torgny Segerstedt. Det hindrade den inte från att publicera ganska flagrant rasistiska jazzkritiska drapor, och Armstrongs konsert gavs där 1/11 en utstuderad förkastelse av en av tidens mer betydande svenska tonsättare, Gösta Nystroem (1890–1966), under signaturen G.N. Hans tidiga intresse för fransk impressionism kan förklara varför han trots sina aversioner alls gick på konserten – flera ledande franska tonsättare var ju influerade av jazzen. Drapans språkliga ironier hade en njutningsfylld spänst som uttryckte en typiskt modern ambivalens mellan förakt och fascination inför det förment ”primitiva” i denna konsert:

Det ligger spänning i luften. Regnrockarna äro redan förhäxade av åtta blanka half-cast-niggers, som placerat sig på estraden. [...] Hr jazzkungen och människoätarättlingen Louis Armstrong visar sin slätrakade flodhästfysionomi [...], visar tänderna, snörvlar, upphäver ett av sina vilda negroafrikanska förfäders urtjut, då och då omväxlande med ett gravhest gorillevrål från urskogen. Att hans lung-

or hålla är förvånande, men fysiskt brås han nog både på förfäder och gorillor. [...] Orkestern bakom negerdirigenten tjuter, klagar, vrider sig i rytmiska konvulsioner. Allt är rytm. Varje ton, varje strup- eller näsljud, varje magvrål, varje tramp av de åtta för livet arbetande negermusikanterna är rytm. [...]

Den rytmiska upphetsningen grep hr Armstrong ibland till vainsinne, dock utan att gripa åhörarna i överväldigande grad. Lättjefull och slapp med blodsprängda ögon och svängande armar vrålade han in något obegripligt i mikrofonen, ruskade på sin flodhästlekamen och gestikulerade, krälade och råmade som en besatt. Då och då tor-kade han med den stora näsduken sitt feta svettiga ansikte, som egentligen består av en stor tjutande mun allt under det trummor, saxofoner och basuner bakom honom kämpade ursinnigt sinsemellan för att nå toppen på denna flämtande därpippikonvulsion.

Om Mr Armstrong from America händelsevis skulle komma ner till sina förfäders land, där svarta vilda negerstammar ännu dansa sin kärleksdans i ljumma vitgröna månskensnätter, skulle dessa släktingar antingen hänskratta eller springa till skogs i panisk förskräckelse för denne vansläktade ättelägg.

Man borde över huvud taget icke tala om musik när det gäller Louis Armstrong and his hot Harlem band. Jack Hylton och flera andra berömda jazzdirigenter har visat oss hur musikaliskt överlägset en verklig jazzorkester kan låta. Det monotona spel, som Armstrongs jazzblåsorkester presterade i går har intet med god jazzmusik att skaffa. Man kan för övrigt knappast kalla det för spel. Det är ett irriterande rytmiskt dunk, som i sin groteska oskönhet och excentricitet aldrig kan bli njutbart och knappast ens roligt att höra. Det är och förblir endast och uteslutande ett ohyfsat instrumentvrål.

Publiken var trots allt med på noterna, lyfte på hatten och sa: ursäkta vi ä från Göteborg, kan vi få lov att vråla med.

Många tidningar refererade under en tid till de tydligt förbryllande Armstrongkonserterna som en jämförelsepunkt mot vilken inte minst svenska jazzorkestrar framstod som betydligt mer sansade och begripliga. ”Någon vördnad för ambulerande negerband behöva dessa musiker inte hysa; vad de presterade stod på en betydligt högre nivå än den som intogs

vid frälsningsmötena i Auditorium härförleden”, kunde det heta; eller att ”det finns svenska jazzorkestrar, som stå oändligt högre än svarte Armstrongs och andra mörkhyade kontinentala företeelser på jazzmusikens himmel”.²³

Recensionernas genomgående humoristiska ton var ett vanligt stilgrepp i tiden och i sig ingen garanti att deras attacker inte var allvarligt menade. Även nazistiska pamfletter kunde vara fyllda av ironier och klacksparkar. Armstrongs djuriska gester togs till intäkt för att stämpla musiken och dess svarta utövare som djuriska. Via associationerna till dess afrikanska rötter och utspel gjordes den afroamerikanska jazzen till okultiverad natur. I dessa dårhussceners gravhest vrålande, brölande och frustande urtjut från urskogen syntes den aplike Armstrong med sitt sinnesrubbade vanvett vara mer tiger, flodhäst eller gorilla än människa. De flesta recensenter kunde erkänna att det var en roande upplevelse, men mer som ett besök på zoo än på en musikalisk konsert. Det var och borde förbli mer natur än kultur. Om detta var jazzens främlingskap ville de helst hålla det på avstånd från Sveriges rena, friska kuster. Att ”djungeln släpps lös i samhället” och med sin monotona helvetesmaskin på ett kusligt sätt drog med sig de unga publikmassorna var ett vedervärdigt dödshot mot vårt kultiverade folk och hela den moderna civilisationen. Så kan recensionerna med sina egna ord summeras.

Rastemat knöts här samman med en drastisk tudelning i högt och lågt, där den svarta jazzen hamnade så långt ner man kan komma på stegen, till och med under strecket för vad som kunde räknas som musik och kultur. ”Man borde över huvud taget icke tala om musik” – det var ett ”ohyfsat instrumentvrål” som ”intet hade med musik att skaffa”. ”Efter gängse begrepp var det i alla fall mera natur än ’kultur’”. Sådana omdömen sökte utdefiniera dessa oljud ur musikens fält, enligt en strategi som var (och förblivit!) vanlig i kulturdebatten. Gång på gång har smakdomare förkastat deckarböcker, Disneyserier, Hollywoodfilmer eller hötorgskonst som en form av ”okultur” som egentligen inte ens är värd att behandlas som estetiska verk utan utgör en förorening. Även tolvtonsmusiken och andra avantgardistiska yttringar kunde utsättas för sådana förkastelsedomar, så här hamnade det låga och det extremt nya i samma båt. Kampen mot jazzkulturens förmenta avarter blev särskilt intensiv genom att den klassificerades som negroid, primitiv natur och därmed a priori ställdes utanför all civilisation och kultur.

Här fanns även en klassdimension. Polariteten mellan opolerad ”negerjazz” och vit, straight swing av den typ som Glenn Miller odlade byggde på en smakhierarki där olika grupperingar intog olika positioner. Olika band ställdes mot varandra, som Seymour Österwalls orkesters råa, utlevande och showartade image kontra Thore Ehrlings orkesters prydliga High Society-stil. De hade hemvist i olika danslokaler: Nalen å ena sidan och Grand Hôtel, Cecil, Vinterpalatset och Skansens dansbana å den andra. Och de hölls uppe av två delvis klassbetonade publikgrupper med tendenser att i det tidiga fyrtioalet föda två konkurrerande ungdomliga subkulturer: nalensnajtarna mot swingpjattarna.

Vid Jimmie Luncefords svenska turné 1937 var rastematiken nästan lika framträdande i pressbevakningen. *Nerikes Allehanda* hörde till de obehagligaste:

Västerlandets folk bör väl knappast uppbyggas med dylika musikaliska prestationer, som för att i uppåtstigande (=nedåtstigande) riktning överträffas skulle fordra en orkester av gorillor eller eventuellt orangutanger, vilket som i detta sammanhang anses finast. Vädra ut negrerna ur konsertsalen, herr Ribbe! De luktar bränt horn...²⁴

Också när Lunceford återkom 1939 dök rasismen upp i exempelvis *Borås Tidning*:

Det var också något av Afrikas mysticism, det monotona hamrandet på negertrummor, enkelt och okonstlat men främmande och underligt och därför lockande. Men så satte instrumenten igång igen, dragbasuner, trumpeter och saxofoner, mystiken försvann och man fick istället en påminnelse om kulturens avigsidor, där den civiliserade människan får ta främmande raser till hjälp för att få uttryck för – skriet från vildmarken.²⁵

Tonsättaren Gösta Nystroem var dock i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* mer positiv än han varit sex år tidigare, men utifrån samma ras-polarisering:

Våra hemmalagade svenska jazzmusikanter kan packa ihop sina grejor. De äga inte en hundraedel av den svarta urskogssjäl och det jollrande babyleendet som skall till för att rätt kunna tjäna jazzens

musa. Jazzens liv är rytmen. Denna rytm lånad från urskogens dunkande offertrummor [...]. Detta ursinnigt trummande och hetsande dunk, som ökar, ökas och driver fram en hop lyckliga naturbarn till ett flämtande vansinnes extas. – Ett vilddjursgrymt inifrån mörkret, ett tjut för livet och ett hest fågelskratt. [...] Det är den livsrytmen jazzen tillägnat sig och det är denna primitivitet som jazzen måste hålla fast vid för att förbli sig själv. När den sträcker sig för långt in över konstmusikens rāmärken går den vill. Och det är då den blir onjutbar. Negrerna ha väl av arv en ganska primitiv själ – lyckliga människor som de oftast äro – och att det ligger dem närmast att föra fram sin fāderneārvda musikaliska tro kan man ju vara ense om. De har också fått den livsrytmen, blodets rytm i arv som ingen ras på konstlad väg kan tillägna sig.²⁶

Här knöts den rasbiologiskt formulerade primitivismen och kulturseparatismen till en kritik av de i tidigare kapitel diskuterade konststrategierna. Jazzen måste förbli primitiv, som sådan kan den vara njutbar, men med konstnärliga ambitioner riskerar den att förorena de estetiska sfärerna och hota de mödosamt upprätthållna och sammanhållna dikotomierna mellan högt och lågt respektive vitt och svart. Så tycktes man resonera.

Rasdimensionen kunde också göra det i tidigare kapitel nämnda föraktet för de unga fansen än hetare. En recension från en konsert med Edgar Hayes and his Blue Rhythm Band i Linköping 1938 beskrev spefullt hur ”en stor del av publiken under pausen rusade fram till de stolar, där negrerna setat för att andaktsfullt beskåda de sitsar, som värmts av negerbarbar”, så att man ”måste spänna rep kring svartingarna för att inte kulturstadens vita skulle storma över dem med autografblock etc.”²⁷

Exotism och xenofili

Inte bara den svarta jazzens fiender utan även dess vänner tänkte i rastermer. Det fanns en kärlek till främmande kulturer och folkslag (xenofili) som formulerades i lika dikotomiserande stereotyper. Exotismens tankefigurer avgränsar och förminskar det främmande till något pittoreskt anorlunda tryggt placerat långt ut i den egna världens periferi. I västvärlden har två starka diskursiva traditioner för det etniskt Andra dominerat: afrikanism och orientalism.

Orientalismen struktureras av en öst/väst-polaritet där Österlandet stereotypiseras som det Andra, allt från det antika Greklands polarisering mellan den västligt rationelle Apollon och den östligt orgiastiske Dionysos. Hit hör de växelvis fascinerande och hotfulla schablonbilderna av shejker och samurajer, karate och Kung Fu, araberna och islam, som motsatser till västlig, kristen civilisation. Orientalismen kan bära på associationer till solens uppgång i öster och därmed till uråldriga högkulturer och civilisationer. Historiska erfarenheter av mongoler och hunner kunde dock också antyda en mer aktiv-offensiv och destruktiv relation till väst. Detta gäller såväl Japan, Kina och Sydostasien som Syd- och Västasien samt arabvärlden. Orientalismens grundpolaritet formuleras mestadels som en skillnad i kulturella traditioner men kan även ges rasistiska undertoner, exempelvis i form av antisemitism eller en skräck för den ”gula faran”.

I jazzinspirerade sånger kunde orientala referenser ibland kombineras med vissa arabiska eller asiatiska musikslag. Sven-Olof Sandbergs repertoar innehöll bland annat revy- och filmslagern ”Då reser jag med Klara till Sahara” (1929), som var en skämtvisa om en man och hans papegoja: ”Då reser jag med Klara till Sahara, / och hyr ett rum och kök i en oas. [...] Ibland palmer och bananer, och bland svarta morianer / ska vi bygga oss vårt eget lilla bo. / När vi kommit till vår öken ska ingen mänska mer se röken / utav oss för då har vi till sist fått ro.” Större allvar hade orientalismen i den drömska ”Samum” (1931), som skildrade ”ökenhavets vilda storm” där ”himlaranden färgas röd över sandens heta glöd” och ”öknens brinnande vind / varje blick slår blind”.²⁸

Danshaket som i *Swing it, magistern!* (1940) ställs mot skolan heter inte av någon ren slump Shanghai. Namnets exotiska orientalism associerar antagligen till Harlem på Nalen, men den skönsjungande skolflickan Inga (spelad av Alice Babs) blir ju också liksom enleverad eller sjanghajad från skolans oskuld in i jazzens depraverade värld. Där får hon också sjunga en sång om en japan som kallas Ling Lej. Och i *Söderpojkar* (1941) heter motsvarande danshak Siam.

En rad andra orientalistiska figurer finns hos Povel Ramel. Hans visor vimlar av fakirer och andra exotiska gestalter med svåruttalade namn, såsom självplågaren Ittma Hohah Om butn Baba från Chitn Potn Bah strax bortom Potn Chitn Buh i Indien, med sin visa i ”främre indiskt fakirtempo” (”Ittma Hohah”, 1947). I ”Aclutti busch boosch bumpa Albertina” (1946) styrs kosan till Borneos djungler, där den svenske skepparns sura

hustru får en kannibalisk hövding att bli vegetarian. Sådana figurer blandas dock ofta friskt med folk från andra geografiska områden och med infödda svenskar, vilket mer skapar en gränslös globalism än någon välavgränsad orientalism. Så visar det sig i "Sturske Laban" (1948) att "hans mor var spanjor och hans far var fakir", och själv var denne Sturske Laban Di Raja Di Kussikussikussimu född på Grönland och grundlade på den avsidet belägna söderhavssön Szzhh sedermera kolonin Labansson Town där han levde med sina 678 miljoner fruar.

På denna ö liksom de flesta avlägsna platser dit den svenske imaginäre resenären kommer på besök dyker det allt som oftast upp någon "neger" i underordnad tjänsteställning (utom i Afrikas egna djungler där han kan tillåtas vara lokal stamhövding). De svarta var genom slaveriets historiska kraft spridda över världen som en diaspora av primitivitet och dåligt samvete för de vita. *Afrikanismen* är den andra stora strömningen, som går tillbaka på en nord/syd-distinktion, vilken genom slavhandeln överförts på en rasmässigt kodad vit/svart-polaritet där euroamerikaner ställs mot afroamerikaner. Inom USA reproducerades den länge även i en inhemsk variant genom spänningen mellan de vita nordstaternas storstäder och den svarta söderns bomullsplantager. Jazzens svarta var för de kulturkonservativa och primitivisterna det "mörka" Afrikas "primitiva" stammar, för antirasisterna i första hand Amerikas slavar. Även om öst/väst-orientalismen tidigare och i andra sammanhang också haft stor betydelse, är det afrikanismens nord/syd-dimensionen som oftast dykt upp i nittonhundratalets ungdomliga populärmusik, inte minst i jazzens sätt att se på samspelet mellan afroamerikanskt och västeuropeiskt. Nord-syd-axeln är centrum i afrikanismens exotism. I praktiken är det den afrikanska kontinenten som utgjort den dominerande projektionstavlan, direkt eller indirekt (via den svarta diasporan). Afrikanismen associerar till något som ligger under, så som Afrika ligger under Europa, och som står i ett herre/slav-förhållande som gör detta svarta undre till något primitivt och underställt. Historiska erfarenheter av Afrika som en isolerad värld nedanför horisonten samverkade med den rasmässiga metaforiken runt svart hudfärg till att befästa föreställningarna om en hemlighetsfullt mörk kontinent.

Orientalism och afrikanism kan även förenas. Så skedde i en del senare frijazz där afroamerikanska musiker orienterade sig mot östliga filosofier, och sångaren Paul Robeson förespråkade redan 1933 i tidskriften *Time* en

vändning från väst mot öst: "My own instincts are Asiatic".²⁹ Både orientalism och afrikanism har stort inflytande i populärkulturen, som två meta-mönster eller superteman som finns med som en resonansbotten i olika genrer där olika etniska identiteter uttrycks. De hämtar näring genom att kopplas till fundamentala själv/andra-erfarenheter från tidig barndom och djupt liggande symboliska tkemönster i kulturen. Psykologiskt rotas de starka känslomässiga laddningarna av äckel och fascination i mycket tidiga upplevelser av bortstötande från den moderliga kroppen – det psykoanalytikern Julia Kristeva kallar "abjektet". De rasistiska tanke-mönstren får extra kraft genom att knyta an till individernas tidiga erfarenheter av den grundläggande uppdelning mellan själv och andra, där det egna jaget först uppstod genom avsöndring från främst mor/barn-dyaden. Det främmande kan skapa ett mäktigt diffust äckel genom att väcka liv i minnen av den tidiga barndomens bortstötande av objekt från självet – sådana "abjekt" markerar jagets födelse och ekar vidare i den vuxnes oreflektade avståndstaganden från främmande grupper. Socialt vävs därtill ofta klassmässiga intressekonflikter in i etniska motsättningar.

Oavsett om det främmande (orientalistiskt östliga eller afrikanistiskt sydliga) Andra idealiseras eller stigmatiseras så suddas skillnaderna ut mellan olika sorters muslimer, judar, hinduer, buddister och konfucianer, liksom mellan olika regioner av Afrika, Mellanöstern, Asien och Oceanien. Och samtidigt som andra folkgrupper sålunda förlorar all intern differentiering så negligeras också skillnaderna mellan olika aspekter och delar av det Europa och Nordamerika som klumpas ihop till ett förment enhetligt Västerland. Resultatet är en stereotyp dikotomisering som reducerar många dimensioner och variationer och inordnar dem under en illusorisk polaritet som förbinds med allmänna metafysiska begreppspar som gott/ont eller modernt/traditionellt. I allt detta finns alltså förenklingar i form av reduktionism, totalisering och dikotomisering som i dominerande gruppers intresse döljer mer komplexa relationer. Det onda som man vill svära sig fri från utprojiceras på andra grupper och görs till en essens, till det Andra. I verkligheten finns dessa sidor i varje individ – alla är innerst främlingar i och för sig själva, och bara om man erkänner detta och går in i kommunikativa dialoger med de många andra kan sådana farliga mönsters kraft mildras. Samtidigt är kategorier som dessa svåra att helt undvika, i en eller annan form. Dels är förenklande begrepp nödvändiga i identitetsmässiga orienteringsförsök. Dels kan man inte blunda för att sådana mönster

har konkreta effekter i samhället. De är sociokulturella konstruktioner men likväl praktiskt verkningfulla.

Särskilt unga människor attraheras av alternativa ideal och livssätt i sitt intensiva identitetsarbete, som även innefattar nödvändiga men ibland smärtsamma separationssteg från föräldrarna och från barndomens identitet med dess kompisar och vanor. Kropp och sinne ändrar sig snabbt, liksom relationen till sexualiteten. Här har inspiration från svart, afroamerikansk kultur spelat stor roll för många vita unga män och kvinnor. ”Vita negrer” har blivit ett begrepp, från författaren Norman Mailer till punkbandet Stockholms Negrer. Denna partiella önskeidentifikation med den etniskt och rasmässigt Andra har många problematiska sidor genom att vidareföra och utbrodera ideologiska stereotyper som ofta bara ligger ett litet snäpp ifrån dem som hatiska rasister använder. Men samtidigt kan den öppna för ett genuint utbyte som kan skapa förståelse och nya blandade positioner och driva fram en välgörande kulturell självkritik.

De två huvudexotismerna dominerade dock inte totalt, utan det förekom också mer vaga och blandade exotiska referenser. Tangon, rumban och andra sydamerikanska dansflugor kom med jämna mellanrum in som alternativ eller komplement till de amerikanska. ”Det fanns förut någonting som hette argentinsk tango, med stramt synkoperad rytmik, och den anses också ha plöjt upp en hel del för jazzens kraftiga framstöt”, påpekade exempelvis författaren Kajsa Rootzén i ett jazzanalytiskt radiokåseri 1934.³⁰ Även Sydamerika hade ju delvis en svart befolkning och därtill otillgängliga djungler, som dolde både fallna historiska riken (som i orientalismen) och vilda djuriska seder (som i afrikanismen), så dessa latinska inslag kan möjligen tolkas som förmedlare mellan de bägge huvudexotismerna.

En mildare form av exotism kunde förstås också uppstå kring avlägsna europeiska kulturfärer. I ”Aj-aj-aj – vilken röd liten ros” (1938) kontrasterades spanjoren ”Pepitos” eldiga kärlek och glödande sång mot svensken ”Petterssons” stela kylighet: ”Bort ifrån dragspel och logar, bort ifrån slumrande skogar / bort från vår vackra men kyliga nordiska natt, / till Andalusiens slätter, eldnätter och kastanjetter / drömmer jag mej för en stund”. Svensken vacklade mellan att längta bort och att (som i så många andra sånger) längta hem. I ”En månskenspromenad” (1943) ackompanjerade latinamerikanska rytmer en text om en magisk kärlekspromenad i nattens månlyjus. Men i detta månsken ”dansa älvor runt” på ganska äktsvenskt manér, och geografin förvirrades än mer av att samtidigt ”lyser vä-

gen vit till vårt Samarkand”.³¹ Det var sällan särskilt noga med exotismernas väderstreck, och ytterst tjänade de till att förhöja känslan inför det inhemska. I filmen *Vårat gäng* (1942) förekom således både rumba, joddling och italiensk gondoljäärromantik. En glad ramelsk sång skaldade i dialog mellan Alice Babs och gängkören:

Längtar ni till USA, Hollywood och Florida?

–Nej, nej, nej, nej, nej, nej, nej, nej tack!

–Vill ni bo i Tokyo eller uppå Borneo?

–Nej, nej, nej, nej, nej, nej, nej, nej tack!

–Ej i Rio de Janeiro, ej i Budapest!

Ja, borta kan nog vara bra, men hemma, det är bäst!

Varför drömma om Paris när man har på sätt och vis
sitt eget lilla paradis:

Stigbergsgatan åtta, fyra trappor över går'n!

I slutet av filmen ordnade gänget en show med papperslyktor över Medborgarhusets simhallsbassäng, där en eka fick föreställa gondol. Ett ungt par sjöng en romantiskt italienskklingande sång: ”Stilla glider gondolen under kupolen när stjärnor stå i det blå. / Ja, denna natt i Venedig är som en dröm för oss två.” Sedan kom en ”Joddlarparad” ledd av Alice Babs i full schweizermundering, inscenerad ungefär som i en amerikansk musikal-film med uniformerade ungdomar som marscherar i formationer och som i kontrast till sin faktiska klädsel sjunger: ”Vår parad har ingen uniform med knappar utav guld / [...] så till vaktparaden är den ingen farlig konkurrent / Det är en skara sjungande ungdom som går i snötoppars bländande ljus / genom dalar och byar där alperna står mycket högre än femvåningshus / Hör, hör, hör joddelparadens glada trall!” Sångtexten bygger på kontrasten mellan snöns frusna sinne och solskenets enkla glädje. Så belönades alla med italiensk och schweizisk exotism i Hollywood-amerikansk förpackning, paradoxalt hopsmält med den stockholmska Söderromantikens hembygdkänsla.

Hopningen av exotismer kunde tidvis bli kväljande. I ”En hemmagjord spanjor” (1944) lekte Ramel med förväntningarna: ”våran publik på spansk romantik är ganska blasé. / Så jag har tilllåtit mej att fantisera en rätt förbryllande sång, / som ger visioner ifrån Madrid och Grönköping på samma gång.” Det visade sig att hans klädsel liksom hans sång bara ver-

kade spansk men ”den är faktiskt så svensk den kan bli”, ty ”inom mej bor / en hemmagjord spanjor” men ”jag är faktiskt så svensk jag kan bli” och ”det finns inget spanskt uti mej”.

Jazzens egna raser

Den vardagliga rasismen var inte något som jazzhatarna hade monopol på. Jazzens egen värld genomsyrades av liknande polariserande stereotyper. Både svarta och vita jazzmusiker och fans delade regelmässigt upp musikvärlden i svart och vitt. Hela musikbranschen var rasuppdelad. Svarta musiker utgavs för en svart publik under namnet ”race records”. Naturligtvis kunde lyssnare och publik i viss utsträckning korsa sådana rasgränser, men först med rock’n’roll på mitten av femtioalet började artister i bredare skala att göra det, även om vissa genrer än idag är tydligt färgkodade. Dessa uppdelningar gjordes inte bara ”uppifrån” av vita bolagsdirektörer utan upprätthölls aktivt av de svarta musikerna och deras vita fans. Europeiska jazzexperter som Hugues Panassié och Joachim Berendt utvecklade en sorts ”musikalisk särartsideologi” där bara äkta ”negrer” tycktes kunna spela jazz så det svängde.³²

Sveriges första regelrätta jazzbok sammanställdes av Nils Hellström och utgavs 1940 under titeln *Jazz. Historia – teknik – utövare*. Hellström, som varit skolkamrat till min informant Arthur Österwall, skrev texterna till den romantiska ”En månskenspromenad” (1943) och den seriöst pacifistiska jazzballaden ”En liten, liten man i ett stort, stort krig” (1944). Han var han anställd på Nordiska Musikförlaget, startade jazztidskrifterna *Orkester Journalen* (1935) och *Estrad* (1938) samt arrangerade från 1935 som promotor jazzbesök med Benny Carter, Duke Ellington, Louis Armstrong och Dizzy Gillespie. Hans jazzbok använde genomgående termer som ”autentisk jazz”, ställde ”färgrika negroida element” emot de vita sweet-orkestrarnas banala melodier och såg jazzens ”negroida vitalitet” som garant för dess autenticitet. Hellström problematiserade inledningsvis ”likhetstecknet mellan jazz och djungelmusik” och visade att jazzen visserligen har afrikanska grundrytmer men att dess melodi och harmoni kommer från Europa och att dess improviserade solon även har många andra influenser.³³ Ändå hölls rasaspekten genomgående kvar i fokus. Boken innehöll exempelvis en diskografi över 37 centrala jazzskivor, skriven av Thore Ehrling, samt Hellströms egen biografi över mer än 250

jazzmusiker. I bägge fallen angavs rastillhörigheten alltid tydligt, med beteckningar som "negerviolinist" och liknande. Ehrling kunde exempelvis skriva: "Musikerna voro icke nämnvärt influerade av negrerna, men trots att musiken saknar den negroida vitaliteten och timbren är den både spirituellt och trivsamt." Eller: "Kirbys gäng är i alla fall en samling genuina negermusiker, som spela en för rasen mycket förfinad och avancerad musik."³⁴ Varje musikerbiografi inleddes med antingen "neger"/"negress" eller "vit", följt av instrumentet i andra hand. Inga andra rasbeteckningar än dessa bägge förekom i denna tudelade världsbild, där endast svart och vitt utgjorde polerna medan mellanlägen och blandningar fullkomligt saknades. Ras var uppenbart en helt central klassificering, vilket också intervjuer och biografier med musiker och fans ständigt bekräftar.

Jazzspisaren Albert Backlund visade hur en svensk swingdiskografi i hans samling skrev "neger" respektive "vit" efter de olika artisternas namn. Också hans eget lyssnande var på den tiden klart färgkodat – han berättade att han var mest inriktad på vit jazz, som han fann mer lättillgänglig. Hans bästa vän ville däremot bara ha svarta plattor, och därigenom kompletterade de varann på ett bra sätt när det gällde att skaffa och byta skivor. Detta svartvita tänkande levde vidare även när rocken kom senare, konstaterade Backlund. Lite skamset reserverade han sig dock för att det trots allt kanske bara var en liten klick som höll så noga reda på artisternas hudfärg: "Men det där med vit och svart, det var väl bara vi enstaka jazzdårar som skilde på det där." Så lyckligt var det emellertid inte. Oavsett om man föredrog den vita jazzen för dess finpolerade popularitet eller den svarta för dess råare äkthet så var världen genomgående svartvit. 1930 ledde exempelvis den då omvända före detta jazzhataren Hjalmar Meissner ett stort evenemang med dans- och jazzmusiker i Stockholms Konserthus. *Dagens Nyheter*s recension av signaturen H. (Alf Henrikson?) avslutades med att sucka över de svenska jazzmusikanternas brist på "lös-släppthet och humör": "I avsaknad av negerblod ha de svårt att gripa just det som är jazzens 'själ', negerrytmen – så mycket bättre behövs det litet schvung och fart och avläggandet av vår tyvärr medfödda högtidlighet."³⁵ De som inte fördömde jazzen för dess ociviliserade svarthet kunde i sådana ordalag berömma dem för samma rastillhörighet.

Oscarsteaterns sommarrevy *Nya syndafallet* 1919 innehöll ett av en tvåfirmas sponsrat reklaminslag med visrefrängen "Gajo är bäst!" Musiken var av Fred Winter och texten av Otto Hellkvist. Revynumret hade en

svartsminkad pojke som tvättades vit i en balja. Numret försvann snabbt från revyn, men inte på grund av sin ohöjda rasism (där den svarta huden likställdes med smuts) utan för att det kommersiella inslaget ledde till att tvålfabrikantens konkurrenter störde föreställningarna.³⁶ Arthur Österwall berättade en anekdot från Nalen, vars primus motor Topsy Lindblom enligt honom egentligen inte var särskilt musikalisk men däremot hade näsa för trender. Inspirerad av Armstrongs visit 1933 kom denne 1935 till Arthur och sa: ”En neger – det är ju dom som kan spela jazz!” Det var då den allmänna uppfattningen i Europa att ”negrer, dom spelade jazz, det var deras musik, dom är födda till att lira jazz”. Topsy bad trumpetaren Gösta Törner att svärta ner sig med lite svart salva. ”Efter en paus kom han in, utsvärtad till neger, och jag stod bakom ett draperi och sjöng: ’I’ll be glad when you’re dead, you rascal you’ i mikrofonen. Det var show!” Törner kunde varken engelska eller sjunga, det var därför Arthur stod bakom draperiet. Ernst Rolf sjöng med svartmålat ansikte och den svarta barnsångerskan Little Esther i famnen ”Pojken min” (”Sonny Boy”) på China 1929, på Barnens Dag i Umeå 1938 satt pianisten Gunnar Svensson med en jazzgrupp i blackface på en karnevals-vagn med texten ”opolitiskt färgad orkester” och 1953 kunde Alice Babs spela svart i filmen *I dur och skur*.³⁷ Blackfacetraditionen levde alltså kvar långt efter artonhundra-talets minstrel shows, underbyggd av en tankefigur om att hudfärg och tonkvalitet kunde hänga samman.

När Thore Jederby började spela jazz fick han ibland höra att de lekte negrer och trodde att de var märkvärdiga. De unga svenska musikernas ”amerikanisering” gällde främst svarta musiker: ”Vi hade nåt slags övertro på dom, trodde att alla svarta boys var fenor på att lira jazz.” Att verkligheten var mindre stereotyp täcktes över genom lite tricks. En av de mycket få svarta i Stockholm på den tiden hette Bob De Raux, som bland annat varit chaufför hos Ernst Rolf. Han var född i Sverige av utländska föräldrar, kunde enligt Jederby bara sjunga två låtar någotsånär och stappa en aning, men det räckte ofta bara med att han visade sig för att det skulle väcka uppmärksamhet, eftersom många i landsorten aldrig sett en svart människa förut. Hans uppgift på scenen var egentligen bara ”att vara neger å därmed alltså exotisk”.³⁸ Så bistod jazzens musiker och fans i att upprätthålla den svartvita konstruktionen av musiken. Jazzen var aldrig något oskyldigt offer för omvärldens rasism, inget rent naturbarn utan själv en synnerligen modern kulturströmning mitt i tidens anda. Sådana

mekanismer tog inte slut 1950 utan har i skiftande former fortlöpigt in i senare tidens populärmusik.³⁹

Litterära primitivister

Grupper av vita män i västvärlden attraherades i olika perioder av svarta kulturyttringar och utvecklade på bägge sidor av Atlanten mer eller mindre genomarbetade filosofier och estetiska program för att underbygga denna xenofili. Ett utbrett mönster inom hela det moderna tänkandet var *primitivismen*, som i det afrikanska och/eller afroamerikanska sökte rötter tillbaka till egna mentala, sociala och kulturella källflöden av djupt begravda urkrafter. Den fick en internationell blomstring med tjugotalets jazzexplosion. Fenomenet var närmast globalt, men medan de svarta i USA var integrerade längst ner i samhällsstrukturen sågs de i Europa fortfarande som främmande besökare. Den europeiska kolonialismen i Afrika hade format en uppsättning populära myter som stod redo att länka den svarta kroppen till Afrika och till det primitiva urhemmet. Det primitiva var inget ursprungligt väsen som primitivisterna upptäckte, utan det skapades av dessa moderna blickar och det var högst heterogent, i en skala från det hotande till det roande.

Uppfattningen om den svarta kulturens närhet till naturen kunde formuleras som en kritik av det moderna västerlandets civilisation. Så skedde exempelvis när den franska négrituderörelsen förde samman Harlem med surrealismen. När vita tillägnade sig svart kultur utgick de från föreställningen att denna stod för en praktisk kritik av europeisk civilisation genom att låta magi och drifter dominera över förnuft och arbetsdisciplin. En exotiserande voyeurism kunde då få civilisationskritiska inslag i samspel med den svarta transatlantiska kulturens egna former av kritisk modernism, som en modernitetens egen inneboende motkultur. Sådana kritiska motströmningar frodas i kontaktzonerna och skärningspunkterna mellan moderniseringens krafter och kulturproduktionen hos dess olika Andra.

De svarta kom ju inte från djungelns utan från New Yorks mörkaste delar och framstod således som en ny, oförstörd ras, vars friska, samtidigt moderna och primitiva kultur skulle kunna förnya det åldrande Europa. Med sin eviga ungdomlighet och föryngrande primitivitet antogs den tidiga jazzen erbjuda en chans att glömma det förflutna och helt fokusera

nuet. Samtidigt kom den ju från världens modernaste nation, USA. Även den svarta artisten Josephine Baker hyllades på tjugotalet som en sådan förnygrande mix av Afrika och Amerika, och när en greve Harry Kessler i Tyskland såg hennes ”Negerrevue” skrev han i sin dagbok 17/2 1926: ”De är produkter av både djungeln och skyskrapan; samma sak med deras musik, jazzen, i klang och rytm. Ultramoderna och ultraprimitiva.”⁴⁰ Jazzens primitivitet uppfattades inte som något helt främmande utan hade helt klart en fot mitt inne i den europeiska moderniteten. Det primitiva användes som ett medel att skapa kontakt och gemenskap, som motgift mot det moderna stadslivets fragmentering och mekanisering. Denna civilisationskritik fann utopiska moment av fri utlevelse hos såväl svarta som barn och dårar, men där fanns en klar ambivalens i förhållandet till det moderna, för jazzen var ju samtidigt i högsta grad samtida. Jazzartister som Armstrong och Baker erbjöd en länk till den afrikanska djungeln och öppnade därigenom upp något primitivt mitt i det mest moderna. Häri var de inga passiva offer utan aktiva subjekt som använde medierna för att lansera sig själva: de blev gångbara varor men deltog aktivt i sin egen marknadsföring och försäljning.⁴¹

Jazzens till synes naturliga flöden av spontana, förciviliserade och anti-teknologiska värden uppfattades som en musik rakt ur det omedvetna, som bar på oförfalskad känsla. Den tidiga jazzens ursprung i Storyvilles glädjekvarter i New Orleans tolkades av många tidiga jazzälskare som en sinnlig oas där man tilläts undfly överjagets och den egna kulturens hämmande kontroll. Härigenom kom jazzen att symbolisera undanträngda drifter, gentemot dominerande puritanska ideal om renhet och kontroll. Så tolkades jazzen som en protest mot en förtryckande civilisation och som det bortträngdas återkomst. Kanske var det därför som just ungdomar ansågs särskilt ansatta av sådana begär, då drifterna just i adolescensen tycktes brottas intensivt med samhällets och överjagets normer. Författaren Norman Mailer myntade 1961 begreppet ”vit neger” för de unga vita äventyrare som i Nordamerikas storstäder absorberat de svartas livsstil. Typexemplet var den så kallade hipstern, som han menade fötts i exempelvis Greenwich Village ur ett ménage-à-trois mellan bohemen, ungdomsbrottslingen och negern, med marijuana som bröllopsring och hippråket som den avkomma som gav uttryck åt de abstrakta känslotillstånd som alla hippa kunde dela. I detta giftermål mellan vitt och svart var det negern som förde med sig hemgiften i form av bland annat jazzens orgas-

mer, som var ett sätt att kommunicera känslor över hela nationen.⁴² De av moderniteten plågade och klivna vita kunde samtidigt känna sig helade när de jämförde sig med de ännu mer utsatta svarta, som i vart fall ansågs vara dem underlägsna.

Djungelmetaforiken och andra primitivistiska tankeformer användes dock inte bara av konservativa och avantgardistiska vita litteratörer utan också av svarta jazzmusiker själva, såsom Armstrong och Baker. Den sofistikerade Duke Ellington hade från 1927 ett ”Jungle band” och arbetade med två kontrasterande stilar: lågmäld mood- och vildare jungle-musik, där den senare med sin expressiva tonbildning och sina morrande strupljudseffekter avsågs associera till Afrikas urskogar och vilda djur. Liksom Cab Calloways scenshower var detta ett sätt för de låga och svarta att komma till tals på musikmarknadens rådande villkor och samtidigt utveckla sina egna perspektiv på denna primitiva identifiering. I jazzen sökte många musiker ett direkt kroppsligt flöde, under den intellektuella reflektionens nivå – minnen av ett förverbalt ljudskapande som ideologiskt förbands med uråldriga, folkliga eller exotiska folkgrupper. I själva verket är inte jazzen någon primitiv konst, och den imiterar oftast inte heller dessa utan håller fast vid starka normer för teknisk perfektion. Inte desto mindre hade primitivismen direkt och indirekt stor makt över jazzens egen värld, också i Sverige.

Jazzen hade skildrats som ”Amerikas verkliga folkmusik” i artiklar med rubriker som ”Maskinålderns folkvisa” och ”Jazz är vår tids typiska musikriktning” av den vite amerikanske jazzorkesterledaren Paul Whiteman, som publicerats på svenska i *Våra Nöjen* redan 1927.⁴³ Det svenska debattklimatet hade både direkta och indirekta förbindelser med det internationella. Harlemromantiken odlades också i Sverige, exempelvis i *Hemmets Veckotidning* 1937: ”Harlem, det är en jäsande brygd av jazzande, sjungande, spelande svartingar, ett stycke Afrika mitt i stenöknen New York, urskog och primitivitet blandade med de mondänaste utslagen av denna het-sande världs ytliga kultur.”⁴⁴ Harlem gjordes exotiskt och främmande som en bekvämt avgränsad afrikansk antites inuti den normala vita staden New York. Sådana föreställningar var legio i dåtidens populära medier.

I mörkrets hjärta

I kapitlet om det nya skisserades modernitetssynen i den tidige Artur Lundkvists författarskap. ”Stad, / du är djungeln där den / stora jakten bedrives: / jakten efter guld och kärlek”, skaldade han i samlingen *Glöd* (1928). I hans jazzlyrik ur *fem unga* (1929) var rastemat centralt, exempelvis i dikten ”Saxofonstycke”:

Spela neger, svarte broder!

Du nye Kristus, fräls oss med din blanka saxofon!

Tänd flamman i köttet,

giv oss den första heta fröjden och markernas doft av
morgon –
Bedöva!

befria från dagen, från det som varit och det som är, från alla
minnen, alla gärningar, från civilisationens och årtusendenas
börda –

Lundkvist tolkade hot-jazzens estetik som en syntes av svart rasprotest, individuell driftsutlevelse och modern civilisationskritik. En inspiratör var D.H. Lawrences primitivism, bekände han. ”Men den hade ju inte någon egentlig rasial prägel. Han talade om sina ’mörka gudar’ och sådant, men de var ju mera symboler för bortträngda instinkter och drifter. Men de kunde ju kopplas in på något annat.” Vilket var precis vad Lundkvist gjorde.

Där fanns även en sociopolitisk komponent. Lundkvist och hans kamrater inom Clarté var vänsterradikala, men han hade svårt för marxismen som han ansåg var ”alldeles för teoretisk och för ytlig”. ”Jag försökte hänga med i marxismen ett stycke, men sen upptäckte jag mer och mer att den inte höll inför verkligheten. Inte minst när jag personligen hade gjort bekantskap med större delen av världen och sett hur förhållandena existerade.” Vad var det då som inte höll i marxismen? ”Klasskampen till exempel. Hela revolutionsteorin, att det industriella samhället alstrar ett proletariat som drivs till revolution – det gjorde det inte alls: det alstrade en arbetarklass som så småningom blev medelklass, som den är numera, nästan överallt. Och den verkliga underklassen, de verkliga proletärerna, det är ju de outvecklade länderna: Afrika, Indien, och Sydamerika delvis. Det

är ju där som klassproblemet finns, inte hos oss!” Å ena sidan ett embryo till en global medvetenhet, å andra sidan en utlokalisering av det socialt låga till det främmande långt borta. I boken *Atlantvind* (1932) skrev Lundkvist om amerikansk och svensk litteratur och film, med fokus på afroamerikanska uttryck och där avsnittet om negerlyriken hade rubriken ”Den svarte brodern”. ”De svarta samlas och sjunger sina ’spirituals’ i en extas, som till dels består av sublimerad rasrevolt [...]. Om dagen på fältet sjunger de sina ’labor songs’ med deras oändliga, rytmiska upprepningar, och om kvällen knäpper de på banjon och nynnar trånande ’blues’, rasens vemodiga kärleksvisor.” Om den svarte författaren Langston Hughes hette det att ”han sjunger sin trånsjuka ’blues’ till de gamla banjomeodierna, underliga, suggestiva sånger, genomvävda med rasmotiv, halvt modernistiska poem, halvt svarta folkvisor.”⁴⁵ Lundkvists och Eriksons jazzsäg från 1935 var sedan späckad med civilisationskritik och primitivistisk glöd:

Jazzen som musikform anses härstamma från negrerna i Amerika. Den bygger på primitiva rytmer (det är där Afrika och djungeltrumman anas) men den har utformats under kulturella omständigheter. Med rötter i den afro-amerikanska folkmusiken och influerad av den anglosaxiska kyrkomusiken har den senare utvecklats till en konstmusik, som dock samtidigt är en populärmusik.

Hot-jazzens förment surrealistiska improvisationsetetik sades vara grundad i en särskild disposition hos ”amerikanska negrer”, ty de ”är ofta fantastiskt musikaliska, på ett instinktivt, ursprungligt sätt, inte intellektuellt (många av dem kan inte noter alls). Deras jazz framspringer ur en gemensamt skapad musikalisk hänförelse”, hävdade författarparet:

Det är en rasialt färgad melodik, fyllig, sinnlig, substantiell och av stor omedelbarhet. [...] Den är präglad av storstaden, tekniken, industrialismen; den rymmer komplikationer, konflikter. Men den har också en natursida, grundad i den elementära människan. [...] Denna musik från det undermedvetna är förlösning, bikt, befrielse; därutinnan kan den liknas vid drömmen, blott att drömmens symboler har ersatts av musikens.

Duke Ellingtons musik ”ger – som mer eller mindre all hot-jazz – uttryck åt konflikter mellan raserna och mellan kulturen och instinkterna”. Och i en lyrisk skildring av Louis Armstrongs ”Tiger Rag” gavs en vacker bild: ”Maskinsången sammansmälter med djungelkakafonin, djungelfåglarnas skrik: den intrikata föreningen av civilisation och primitivitet.”⁴⁶ Här användes precis samma typ av metaforer som i de två år äldre rasistiska Armstrongrecensionerna, men de vändes upp och ned, så att det djuriska hyllades istället för att förkastas. De stereotypiserande synsätt med vilka den dominerande offentligheten bemött den erotiskt upphetsande ”jazz-smittan” genomsyrade också Lundkvists texter, som dock bejakade samma moraliska upplösning som förskräckte de konservativa.

Samma typ av omdömen återkom gång på gång. Duke Ellingtons ”The Mooche” skildrades som ”en medvetet gestaltad självuppgörelse, ett uttryck för den nye negerns undran, ångest och vanmakt inför civilisationen, som påtvingar honom censur över driftlivet”, och Earl Hines ”Blue Drag” beskrevs som ”en sammansmältning av djungeltrummor, pistonger och lyrisk klassicism”. ”Hot-jazzen är säkerligen kulturnegerns mest naturliga konstnärliga uttrycksmedel”, och ”den nya exotismen är en art av proletär eller asocial romantik, det är samhällets djungel som nu är främmande och lockande”: ”Hot-jazzen förenar det avlägsnas och det närbelägnas romantik; och den framför människan i frihet – om än i musikalisk förklädnad – på ett sätt som ligger väl till rätta för en driftspsykologisk terminologi.”⁴⁷ Metaforer om storstaden som urskog går ända tillbaka till artonhundratalsförfattare som fransmannen Eugène Sue. Såväl den tyske grevens ovan citerade ord från 1926 om Josephine Baker som produkt av den ultramoderna skyskrapan och den ultraprimitiva djungeln som Paul Whitemans tankar från 1927 om jazzen som maskinålderns folkvisa ligger nära Lundkvists formuleringar. Han påpekade att om jazzen blev alltför maskinell förlorades den avgörande kontakten med den ursprungliga kroppsligheten: ”Tacka vet jag de gamla bluesångerskorna: hesa och råa och direkta!” I senare tiders rockmusik finns visserligen också exempel på fräna röster: ”Men det är liksom inte den gamla ursprungliga, negroida råheten. Där klagar de som inte har något att klaga över utan är privilegierade på alla möjliga sätt. Tidigare hade man ju åtminstone en föreställning om att det var en autentisk klagan, med verkliga rötter i sociala förhållanden.” Litteraturvetaren Ulf Olsson summerar:

Lundkvist slår in på ”en klassisk väg, exotismens”. Denna det reellas frånvaro skapar kring ”jazzen” och än mer kring ”negern” en exotisk aura. Utsagan gäller inte det reellt andra, varken jazz eller negrer, utan snarare den skrivande själv som i det som exotiskt främmandegjorda skriver in det egna begäret efter ursprung [...]. Lundkvists ”jazzdikter” glömmer det egna ursprunget för att kunna framstå som det Modernas naturliga sånger. Och då glömmer de också jazzen som historisk realitet.⁴⁸

Det svarta var stadens ultramodernt överskådliga ”djungel” och samtidigt en förmodern urskogsdjungel mitt i denna stads centrum. Till skillnad från Lundkvist hade medförfattaren Gunnar Erikson en viss egen erfarenhet att bygga på: ”han hade tidigt alltså varit över i Förenta Staterna och haft en del upplevelser i Harlem och sånt där, och påstod sig ha träffat de här svarta musikerna i stor utsträckning. Om det var mytologi eller inte, det kunde man aldrig riktigt veta”, berättade Lundkvist för mig. ”Vi såg hot-jazzen som mera exklusiv och mera strikt konstnärlig” än swing-jazzen som dominerade populära danspalats som Nalen.

Och dessutom som ett rasialt intryck, den synpunkten får inte förbigås. Det var mycket det att vi upplevde de svartas rasproblem genom deras musik, som vi ansåg där ta sig sitt närmaste uttryck. Jag kanske kom fram till det intresset delvis genom den amerikanska negerlyriken, som jag tidigt började att läsa, i slutet på 20-talet: Langston Hughes och andra. [...] Den här svarta rasprotesten såg vi som ett led i en revolutionär process. Den anslöt sig inte till någon partipolitik, varken socialdemokrater eller kommunister eller ens anarkister hade väl något särskilt till övers för den. Jag tror inte de politiska partierna ännu hade upptäckt rasproblemen. Jag har en känsla av att vi var pionjärer också i det avseendet. Det spelade ju en roll för min första Afrikaresa 1932–33, när jag liksom for ut för att upptäcka primitivismen, och se rasproblemen på ort och ställe. Tyvärr så gick det ju inte att genomföra som man hade tänkt sig, för det krävde mycket större ekonomiska resurser än vad jag hade. Jag fastnade ju mer eller mindre i utanverken, i kolonialismen.

Lundkvist reste själv ner till mörkrets hjärta, närmare bestämt till Sydafrika, som gav stoff till romanen *Negerkust* (1933). Även om jazzen därmed försvann ur synfältet är det intressant att följa hur hans ”rasialt” färgade tolkningar av den moderna människans dilemma förändrades. Han flenerade runt i olika miljöer och försökte i enlighet med sitt avantgardistiska program att – inte olikt Walter Benjamins berömda flanör – uppleva verkligheten på samma distanserade sätt som i den nya mediekulturen: ”jag vandrar framåt trottoaren och gatan glider förbi som en film”. Han iakttog svarta hamnarbetare som lossade en båtlast, och det slog honom hur annorlunda de arbetade än vita män: ”inte viljebetonat, med energi, med ett bestämt mål i sikte, utan liksom för arbetets egen skull, som om det vore en form av liv med värde i sig själv, som om det vore ett slags rörelsernas musik, ett kropparnas kollektiva poem.”

Det måste gömma sig möjligheter hos en sådan ras. Det är rasens egenart och styrka som visar sig i detta att de kan till synes helt glömma hur uselt de är avlönade så länge de arbetar: de hänger sig åt arbetet, åt rörelsen, kollektivrytmen: arbetet blir för dem en naturlig del av deras vitala livsföring. I själva verket är de ju ett slags slavar, fångna i sin miljö, ofrånkomligt drivna av tillvarons enklaste behov att arbeta i hamnen för en mycket låg dagspenning.

Kolonialismkritik blandades ständigt med rasmässiga klichéer, också när ”de vita herrarna” beskrivs: ”De är passiva. Deras blod är svalt och tunt.” Lundkvist både fängslades och skrämdes av de svarta: ”De går så tysta, undergivna, föga medvetna om sammanhangen, dessa färgade. Ibland sjunger de några toner eller tar några danssteg, som om de glömde bort sig.” Han förfasades över ”en rasblandning som utgör Kapstadens värsta sociala problem: den växande mängden av bastarder, vars naturliga hem är slumkvarteren”. Med tanke på hyllandet av jazzens hybrid mellan svart och vitt kan detta framstå som en egendomlig hållning, men den passade in i ett autenticitetssökande där det svarta Andra helst skulle bevaras rent och avskilt för att bevara sin renande kraft. Gång på gång förbands de svarta med naturlighet på ett sätt som samtidigt låste fast dem i fattigdom och förnedring:

ätande och sovande negrer, folk i färd med att utföra sexualakter och naturbehov: negern i sitt självklara, öppna förhållande till genital- och anallustar: människan sådan vi har att acceptera henne. Det obeblandat animala är ej motbjudande, det har en styrka som kommer ens livsnerver att skälva, det är friskt och renande. I det självbedrägliga förnekandet har vår bleka sjuka sin rot. Man undrar om de svarta raserna har hunnit längre än vi andra på väg mot harmoniskt, neurosfritt liv. [...] Men de svartas dimension är i högsta grad *det omedelbara livet*, sinnen, lemmar, röst.⁴⁹

Bertil Schütts roman *Lykttfischen* från 1946 kan läsas som en kommentar till Lundkvist. Där förekom en Gunnar som också gav sig iväg för att söka det primitiva i Afrika och Amerika:

Jag vill komma bort från alla ambitioner och jag kalkylerar och gör upp resplaner. Plötsligt står det för mig att jag längtar till Afrika. Jag hör infödingstrummor och deltar i primitiva danser. Extatiskt dansar jag mig fri från kulturnevrosen och sjunker och sjunker genom årtusendens glömska. Jag ska förverkliga den Stora Syntesen som Gunnar har talat om. Afrikas primitivitet – Asiens meditation – Västerlandets teknik. [...] Fram för nya livsformer. Jag känner mig som den nya tidens föregångare: en livets experimentator som ska förverkliga sjunkandets idé. På den hemlighetsfulla botten ska man upptäcka sig själv och uppåtstigandet kan börja. Fri från alla nevroser ska man göra sitt liv till ett konstverk.

Efter en visit i Marocko hamnade Gunnar i USA och närmade sig de svarta: ”Den mörka ohämmade musiken griper mig med sina jättenävar. Negersaxofonisterna gungar i rytmen. Trummorna och den hetsiga trumpetten tvingar demonien ur saxofonernas guldhalsar. Rytmen sliter sönder melodin. Kvar finns den djupa animaliska hungern.” Det hela slutade i fiasko, och han fick packa sin väska och resa hem igen: ”Så bestiger jag min svarta häst och flyger tillbaka till de vita”, slutar Schütts roman.⁵⁰

Lundkvist själv gav dock inte upp sitt sökande. Från december 1947 till maj 1948 reste han ånyo genom Afrika, från Algeriet över Saharaöknen, Sudan, Nigeria, Kongo, Rhodesia, Sydafrika, Moçambique och Zanzibar (Tanzania) till Kenya, denna gång på uppdrag av veckotidning-

en *Folket i Bild*, som publicerade en serie resebrev därifrån. På dessa byggde Lundkvist sedan en uppföljare till *Negerkust*, reseboken *Negerland* (1949). Lundkvist sökte där åter febrilt efter det primitiva, det rasialt Andra, men blev oftast besviken, exempelvis redan i Alger: ”Inte ens det forna barbariet finns kvar i sin vilda ursprunglighet, det är tamt och urvattnat, sniket och banaliserat.” Primitivistiska vändningar fanns kvar, men nedtonade till vaga antydningar och en längtan som sällan blommade ut utan hölls i schack av en skarpare självinsikt. Han fascinerades exempelvis av öknen men insåg att denna fascination egentligen är en form av narcissism: ”I öknen måste sökandet riktas inåt, ty utåt hejdas det av intet och återvänder till utgångspunkten som en bumerang utan mål. Öknen är således sökarens sanna värld där han aldrig hejdas av någon uppfyllelsens besvikelse utan ständigt återförs till sitt sökandes ursprung inom sig själv: det är bara suset av sin egen längtan han hör i den ändlösa snäckan.” Beskrivningarna hade nu större detaljskärpa; individer och grupper framträdde tydligare än i *Negerkust* som särskilda aktörer med individuella identiteter, istället för att ständigt inordnas i generella schablonbilder av ”infödingarna”, ”negrerna” eller ”svartingarna”, för att använda Lundkvists termer. Det Andra differentierades med aningen större respekt för skillnader och nyanser, och afrikanerna reducerades inte lika snabbt till ädla naturbarn. ”Nigerias infödingar verkar kluvna och yrvakna. Det nava och omedvetna skär sig mot besvärliga mindervärdeskänslor, som alltför ofta gör dem bakvända, stela, utan handlag eller instinktiva talanger.” Lundkvist anade drag av motstånd, sabotage, protest eller fientlighet i deras sätt att hälsa först när man hunnit förbi dem, iaktta en ”tjurig, stirrande tystnad” eller rentav slå över i fräck, vräkig oförskämdhet, bakom vilken han antydde koloniala effekter. Han skildrade dem som ”ett fruktans, förtryckets, det hårda livets folk”, som nu ”ramlat huvudstupa in i en främmande civilisation, i levnadsförhållanden av relativ människovärdighet och trygghet, åtminstone för en stor del av stadsbefolkningen”:

De har inte hunnit anpassa sig till dessa nya förhållanden annat än rent utvändigt. I sitt eget land hänger de i luften liksom mangrove-trädens rotknippen. Det slags primitiva kultur och sociala gemenskap de tidigare ägt har de nästan helt förlorat förbindelsen med och skäms ofta för. De anstränger sig i stället för att överta en andrahandskultur, en redan föråldrad och realisationsmässig civilisa-

tion. De fastnar i utanverk, i skenvärden och fraser, eller också reagerar de med blind protest och stupid korruption.

Lundkvist hade ju fått inse att även han själv ”fastnat i utanverken” när han krockade med kolonialismens gränser under sin första resa. Han insåg att de svarta identifierade honom med de vita förtryckarna, när exempelvis en lokal profet riktade sin bannstråle mot honom: ”Jag inser hastigt att jag bör dra mig tillbaka”. Kongo påminde honom om Joseph Conrads *Mörkrets hjärta*, men han konstaterade, samtidigt lättad och besviken, att ”civilisationen har med framgång utbrett sig först kring vattenvägarna, sen kring järnvägslinjer, bilvägar och flygfält”. Inte ens klimatet var så outhärdligt som han föreställt sig: ”Kongo måste ha överdramatiserats av pionjärerna.” Ett rationellt gruvbrytande mönstersamhälle gjorde honom imponerad men också misstänksam:

Välfödda, friska, omskötta! Men ser de ändå inte ut som de leddes, som om de förlorat någonting? Kanske längtar de trots allt till det vildare tillståndet, till byarnas hårdare liv, som måste vara så mycket verkligare för dem och mera genomträngande. [...] Det är utmärkt alltsammans, imponerande: allt detta i innersta Afrika, där det för några årtionden sen bara fanns vildmark och enstaka stammar som framsläpade en bekymmersam tillvaro. Men samtidigt är det litet deprimerande i sin utstuderade rationalism, något verkar bortglömt mitt i fulländningen.

Afrika hade börjat glida ur kolonialismens och exotismens marginalitet och undfly de primitivistiska projektionerna för att istället överta den moderna västliga civilisationens ambivalenser, till ursprungsvivarens svårdolda besvikelse. I Rhodesia beskådades rituella grottmålningar av djur:

Natur, djur, människor och andar bildar en enhet, ett obrutet sammanhang i infödingarnas ursprungliga föreställningsvärld. Denna enhet har dock efter hand gått förlorad eller blivit övervunnen, en allt strängare åtskillnad har markerat människans frigörelse ur hennes naturinramning: en frigörelse som samtidigt upplevts som utstötthet och skrämmande utsatthet. En kamp mellan olika krafter

har rasat, mellan framåtdrivande-avskiljande och bakåtdragande-anknytande-sammansmältande.

I Sydafrika avrundades resan med några sammanfattande reflektioner:

Afrika var en gång mina ungdomsdrömmars land framför andra: den omedelbara upplevelsens, de uråldriga hemligheternas och omedvetna skräckföreställningarnas kontinent. Afrika har för mig behållit mycket av sin fascination, något av Afrika kommer ständigt att följa mig. [...] Jag ska minnas människorasernas och civilisationsnivåernas kamp, som går fram över magier, religioner och produktionsformer, med hjälp av idéer, maskiner och mediciner, för att dock alltid gälla en existens sliten mellan nödvändighet och önskan. Farväl, Afrika!⁵¹

Så tog Lundkvist också farväl av sin ungdomliga primitivism, om än inte utan saknad. En naiv oskuldskraft i tron på det primitivas vitalisering av det moderna dog när de världspolitiska tiderna förändrades, och avskedets nostalgiska drag förstärktes av att det i viss mån också handlade om författarens farväl till sin egen stormande ungdomstid. I efterhand menar sig Lundkvist ha överskattat hot-jazzen som konstform.

Efter 35 tonade jazzintresset bort för min del, beroende dels på att jag inte fann mycket nytt längre inom jazzen, dels på att tidssituationen förändrats, det hårdnande politiska klimatet sopade undan frihetsdrömmarna, frigörelsefantasierna. Senare har jag blivit rätt led på ungdomens överdrivna jazzintresse som slukar det mesta utan försök till analys eller spekulering över den djupare innebörden. Min besvikelse på Amerikas utveckling har väl också skärpt min kritik mot jazzen som inadekvat uttryck för de svartas strävanden och samhällssituation. Jag har också blivit alltmer mistrogen mot extaser utan tillräcklig medvetenhet och starka intellektuella komponenter.⁵²

Ändå hängde det primitivistiska rastänkandet envist kvar även hos den äldre Lundkvist. Han karaktäriserade i intervjun exempelvis diktaren Erik Lindegren på följande sätt: ”Han hade ju en fantastisk fysik från början –

rena gorillafysiken – han var väl av tatarursprung också, i själva verket.” Men på fyrtioalet övergav de jazzintresserade svenska intellektuella generellt den primitivistiska position som lätt blev problematisk i det att den delade metaforik med de konservativa kritikerna. Det var en återvändsgränd som stigmatiserade jazzen som okultiverad vilket motsade fansens och musikernas legitimitetssträvanden. På femtioalet avlöstes den hetsiga och tydligt svarta bebopen av cool jazz, som passade de vita musikernas svenska erfarenheter bättre och där de genast kände sig mer hemma. Gustaf Rune Eriks gav i sitt Clartéföredrag 1946 uttryck för en nyktrare stil. Han slog fast att jazzen var ”den amerikanska negerns enda verkligt originella bidrag till kulturutvecklingen”: ”Grunden till den äkta jazzen ligger i den för en vit människa gåtfulla, av stunden inspirerade improvisation som brukar kallas ’swing’ och som tycks vara helt förbehållet de begåvade färgade jazzmusikerna.” Även politiskt hade Lundkvists revolutionsromantik avlösts av Eriks reformism: ”Jazzen har i hög grad bidragit till de små förbättringar av den amerikanska negerns sociala förhållanden som successivt kommit till stånd på vissa platser i landet.”

När jazzspisaren Albert Backlund tillfrågas om hur han såg på primitivisternas tankar om jazzens appell till ”de låga drifterna” associerar han genast till att människan har likheter med djuren, nämner afrikaners rytmiska rörelser han sett på film och att dessa kroppsliga känslouttryck kommer från Afrika och sedan har väckts upp hos de vita. Något kittlande låg det uppenbarligen i tanken, men också något pinsamt.

Primitivistiska föreställningar lever än idag i högsta välmåga inom populärkulturen, även om de liksom under mellankrigstiden ofta ges en skämtsam förklädnad som skyddar de ömtåliga identifikationsbegär den bygger på mot antirasistisk kritik. Dess sega livskraft vittnar om underliggande moderna socialisationsproblem som håller liv i en längtan efter radikala alternativ. Emellertid fanns (och finns) det också en motriktad kraft mot denna strävan att med den projicerande fantasins hjälp förankra nya kulturformer i något maximalt avlägset främmande, nämligen att tvärtom längs olika vägar föra dem närmare det egna hemmets traditioner.

Från Amerika till Sverige

Såväl de rasistiska recensionerna som primitivisternas skrivelser kan ibland ge intrycket att de gästande svarta stjärnorna damp ner direkt från Afrikas

djungler. I själva verket kom de i regel från de modernaste jätttestäderna i världens ledande stormakt, USA. Att denna teknologiskt och ekonomiskt så avancerade nation kunde hysa en så primitiv kultur hade sin rot i ett slavsystem som gärna begravdes djupt i historiens mörker. Rasismen vävdes på ett intrikat sätt samman med en nationalism där det svenska och europeiska försvarades mot en påstått hotande amerikanisering.

Svenska medier var ofta diffusa i lokaliseringen av de svarta. Att de funnits i Amerika sedan massor av generationer tycktes inte hindra att de behöll någon sorts afrikansk identitet, som framgått av Armstrongrecensionerna. Med sådana retoriska manövrer klumpades olika svarta samman till en homogen enhet av ”svarhet” med afrikanskt ursprung, vidarefört av tradition och ras till dagens Harlem. En hudfärgsbaserad raskategorisering frös fast individerna i ett evigt utanförskap. Afroamerikanerna var som en bit Afrika mitt i Amerika. Samtidigt hade de onekligen amerikansk nationalitet, och jazzkulturen var i grunden långt mer amerikansk än afrikansk. Det gjorde den till en början alls inte mer lättsmält för de kulturkonservativa.

Ras, etnicitet och nationalitet var skilda ting. Men både den mörka hyn, den afroamerikanska kulturtraditionen och Amerika var djupt problematiska i tidens svenska ögon. Inte bara här utan i stora delar av Europa fanns en omfattande kritik mot den kultur som importerades från USA och som ansågs på alla sätt mindervärdig. Man varnade för en pågående amerikanisering av den gamla goda världen, som därigenom riskerade att förlora sin själ på den kommersiella ytlighetens avgudaaltare.⁵³ Det var inte bara den svarta rasen (oavsett nationalitet) som stack i ögonen, utan nästan lika mycket den vilda västerns alltför unga och oborstade land (oavsett hudfärg). USA smutsades i belackarnas ögon förvisso ytterligare ned av de primitiva negrernas pinsamma närvaro men var också dem förutan en plump och omogen nation, enligt föreställningar som metaforiskt knöt nationalitetens till ålderns dimension. Afroamerikanerna bar därmed ett dubbelt stigm, men inte heller det vita USA gick fritt från kritik.

Långtifrån all modern populärkultur eller ens all jazz kom från USA. Som redan nämnts var England inledningsvis en aktivt tongivande länk, och den första jazzorkester Arthur Österwall hörde var exempelvis regementsmusiker på Stallmästargården som varit i Tyskland och där lärt sig ”jatz”, berättade han. ”Så allting kom ju inte från Amerika, det kom ju så att säga lite senare.” Ändå skedde under mellankrigstiden en gigantisk

omsvängning i de transnationella kulturströmmarna, och jazzen var bara toppen på ett isberg som nu till skillnad från tidigare drev över Atlanten från väster till öster. Någon enkel kulturexport eller kulturimperialism var det emellertid inte fråga om, även om det fanns de som upplevde det så. Det som togs över integrerades och omskapades i enlighet med de erfarenheter och begär som förhärskade här hemma, även om amerikanska kulturindustrier och propagandamyndigheter gjorde sitt för att smörja maskineriet och se till att det gynnade stormaktens ekonomiska och politiska intressen. Under mellankrigstiden var spännvidden i kommunikationskanalerna och därmed amerikabilderna ännu rätt liten, men svenskers amerikabilder kom successivt att nyanseras och fragmenteras i en rad skärvor med skiftande laddning, när skiftande brottstycken av USA-kulturen användes som resurs för högst olikartade inhemska identitetsbyggen.

Moderniseringstemat vävdes alltså ofta samman med en nationstematik. Med jazzen befastes en ny amerikansk hegemoni på populärkulturens område, parallellt med USA:s växande ekonomiska och senare även politiska världsdominans. Jazzen gav bränsle åt debatter om ”amerikanisering”. Somliga sörjde den svenska eller europeiska kulturens knäfall för vad som sågs som amerikansk ytlighet, andra hyllade de nya vindarnas friskhet. Det var den sistnämnda polen som växte sig allt starkare och dominerade scenen vid slutet av andra världskriget. Men i periodens början övervägde nog kritiken. Sten Selanders ovan citerade dikt ur *Vår Herres hage* (1923) tog avstamp i denna tematik: ”United States [...] / ett berg din produktion är vorden / som Europas bröst betungar. / Vår frid har du totalt förstört / med din export” – på vilken grammofoner, film, flirt, jazzkapell och ”dancing” angavs som exempel. USA sågs som en gökunge, född och gödd av den goda europeiska modern men nu uppväxt till ett gigantiskt monster som sprider sitt förödande skräp över denna sin arma moder.

I en artikel från 1926 med den talande rubriken ”Gränsreglering” uttryckte Wilhelm Peterson-Berger en karakteristisk geografisk polaritet: ”Att det gamla Europa i allmänhet har mer andlig odling än det unga, av mången okritiskt beundrade Amerika, det var en sanning till helt nyligen. Nu visar en hel del företeelser – inte bara den idiotiska jazzen – att Europa sjunkit eller håller på att sjunka till Amerikas nivå och kanske ändå lägre.” Han pekade i en *Dagens Nyheter*-artikel från 1927 på England som en förmedlande länk som bidrog till att ha ”populäriserat” och ”vulgari-

serat” smaken och tyckte att ”jazzen undergräver den allmänna europeiska musiksmaken”. För honom var det den gamla tyska kultursfären som stod som ett civilisationens bålverk mot sådan västlig förslappning. Han var dock ännu skarpare mot dem han kallade ”kakafonister” – en ”andlig farsot” av musikaliska modernister som knappast ”kunna anses tillräkneliga” och kunde leda till ”musikens undergång”. Han ogillade deras påstådda förkonstling, brutalitet och hysteri och förordade istället det enkla och naturliga som bygger på ”urfenomenen” – den fundamentala lustkänsla som den rena urklngen i form av ”det stora durackordet” skapar. Det var den atonala tolvtonsmusiken han hatade mest, vilken åstadkommit en förvirrande ”låtsad beundran av det obegripliga”. Dess motsats var folkmusikens ursprungliga enkelhet. P.-B. var dock ingen helt enkel chauvinist utan såg i en artikel 1934 nationalism och politik som ”mycket musikfrämmande element”. Han talade om ”en internationellt europeisk eller åtminstone germansk folkmusik” och hyllade en gemensam ”allmän-europeisk” musikskatt, där frisk folkmusik och klassisk-romantisk konstmusik förenades. Han kunde därför något överraskande uppvärdera även en skenbart simpel slagdänga. ”Mången melodi, som nu går och gäller för simpel” skulle vid en ärlig analys ”framstå såsom vacker och välvuxen, ibland kanske något robust och lantlig, men i alla fall så att säga av god ras och med friskt blod i ådrorna. Till denna kategori höra åtskilliga av våra s.k. slagdängor, allmänt bekanta dansmelodier och mera dylikt.” Han exemplifierade med ”den ryktbara Kväsarvalsen” som brukat ”citeras som inbegreppet av allt vulgärt i toner” men som vid närmare granskning borde försvaras som ”ett uttryck av svensk musikalisk folkhumor”; däremot ville han flytta ner ”Gubben Noak” på den estetiska rangskalan.⁵⁴

Även trettiotaldebatterna om jazz och funkis tog utgångspunkt i en etnisk-nationell tematik. De konservativa såg i funkisens ”frusna negermusik” ett främmande hot mot svensk kultur, medan de radikala tvärtom hälsade bäggedera välkomna som passande uttryck för även den svenska modernitetens tidsanda.⁵⁵ Hela tiden fanns det de som i opposition mot de konservativa hyllade de amerikanska kulturinfluenserna. Där de konservativa betonade det främmandes låghet betonade de radikala istället dess nyhet. För de förra var jazzens kombination av Afrika och USA ett negativt primitivitetssigma, för de senare en positiv aktualitetsstämpel. Lundkvist, Eriks och andra modernistiskt sinnade jazzvänner såg importen från

USA som en vitaliserande injektion i den europeiska kulturen – ett botemedel mot dess hotande stagnation. Därvid instämde de i amerikanska röster såsom exempelvis jazzmusikern Mezz Mezzrow, som ställde disciplinerande europeisk konstmusik mot frigörande amerikansk folklig vitalitet: ”Vad var det som spred jazzevangeliet ut över landet och frigjorde åtminstone en del av vår egen musik från europeiskt inflytande? Det var rebellen inom oss. Upprorsandan bröt loss musiken från vad jag brukar kalla den klassiska skolans tvångströjedisciplin, så att skapande konstnärer kunde klättra upp på estraden och säga sin egen ärliga och självsinspirerade mening igen.”⁵⁶ En liknande amerikansk demokratisk-populistisk kritik mot äldre europeiska hierarkier i musiken formulerades från en helt annan musikalisk position av kompositören John Philip Sousa, som blandade marscher och populära melodier i medveten opposition mot den europeiska konstmusikens finkulturella gränsdragningar.⁵⁷ En stark strömning av amerikansk ”middle-brow”-kultur med klassmässiga, geografiska och könsmässiga dimensioner försvarade den dynamiska bristen på snobbism mot den gamla världens stela hierarkier. Där kunde jazzen passa in som en nivellerande kraft som bröt ner gamla gränser, även om den snart drog upp nya. Jazz sågs och ses fortfarande av många som den ultimata amerikanska musikformen, ja som ett av USA:s förnämsta bidrag till den moderna världskulturen. Också Hellströms svenska jazzbok från 1940 ställde det gamla, överförfinade Europa mot det nya, mer jordnära Amerika och var kritisk mot hur exempelvis den vite orkesterledaren Paul Whiteman i en sorts Europakomplex försökt lansera jazzen som konstmusik: ”Den symfoniska jazzen, av många stolta amerikaner ansedd som den första genuint amerikanska musiktyp, som kan mäta sig med den europeiska konstmusiken, är en underlig blandning av mer eller mindre typiska jazzmelodier” – ”i sin värsta form utsmyckade i pompös europeisk operastil.”⁵⁸

I Erik Askklunds roman *Lilla land* (1933) ställdes det lilla lantliga Sverige mot de moderna storstädernas USA: ”Bönderna ute i bygden [...] ville till staden, de ville till Amerika”. Genom mediebruk levde unga Inga ut sin längtan bort från det inskränkta hemmavid, och drömde sig bort till ”Söderhavet, Monte Carlo och Paris” med hjälp av en nyinförskaffad grammofoon, medan de gamla svor över oväsendet.⁵⁹ Från det stora landet i väster kom det nya och friska. Vanliga ungdomar behövde inga omfattande filosofier för att dela denna längtan, och den närdes mest effektivt på distans,

via mediernas berättelser. En jazzälskare från Västerås uttryckte det tydligt: ”Ja Amerika, det är mitt andra hemland. Jag är Amerikafrälst, punkt slut. Så är det bara. Jag har så mycket fina vänner där. Det underliga är att jag aldrig har varit i Amerika.”⁶⁰ För honom fanns det ingen svensk musiker som kunde nå upp till en amerikansk. Just de som aldrig besökt Amerika kunde i många fall ha lättast att odla starka utopiska föreställningar om USA, då stereotyper tenderar att upplösas vid närkontakt.

Också Evert Taube lät i sin ”Fritiof i Arkadien” (1938) det manliga jagets göteborgare på besök i en lantlig Medelhavsidyll överraskas av tre nakna flickor som ”skrattade och jazzade på ängen / och sjöng: *Oh, happy days are here again!*”. Det visar sig att de är frigjorda amerikanskor:

Jag är från San Francisco, sa den sköna,
och därför klättrar jag så bra i berg! –
Jag dansar gärna naken i det gröna,
jag älskar så naturens form och färg!
Ja, i Amerika har vi friska vanor –
här i Europa är man mer mondän!
Men, darling, vi ha ändå samma anor!
Oh, låt oss aldrig vandra skilda banor!
Oh, darling, happy days are here again!

De tre gracernas hudfärg nämns aldrig och kan förmodas ha uppfattats som ljus. Att de var kvinnor var däremot ingen slump, men till det temat ska jag återkomma i nästa kapitel. Det som omedelbart framträder är deras naturliga friskhet, som framställs som självklar på den amerikanska västkusten. Amerikansk naturlighet ställs mot mondän europeisk förkonstling. Samtidigt framhävs kontinenternas gemensamma ursprung och intressen, vilket kan ha varit en politiskt inte helt okontroversiell akt år 1938. Med ”samma anor” fanns också en grund för en gemensam framtid. Mötet med den främmande kvinnans primitiva naturlighet innebar därmed också ett återknytande till den egna kulturens ursprung. Här anas konturerna av samma primitivistiska tankefigur som hos de skönlitterära författarna.

Hos Taube kan ”jazzandet” tolkas som ett modernt och friare dansande, som genom kopplingen till USA väcker liv i både det amerikanska och det afrikanska. Denna ”primitivistiska” betydelsesfär gör det primiti-

va liksom tidlöst. Nakenheten och obundenheten i det fria blir en naturlighet som saknar bestämd historisk ålder och istället uppfattas som evigt. Däri möter det primitiva det moderna, som kommer till uttryck som föreningen av det nya med det urtida, enligt den centrala formulering hos Walter Benjamin som refererades i modernitetskapitlet ovan. Det är ingen slump att många modernister intresserat sig för utomeuropeiska kulturformer – som exempelvis Stravinskij eller Milhaud i mellankrigstidens konstmusik. En förutsättning var imperialismens koloniala kontakter, men också spridda primitivistiska uppfattningar om hur det yppersta moderna måste återknyta till det uråldrigt arkaiska. Hos den kaliforniska flickan – liksom hos den stereotyp afroamerikanske man som svenska primitivister åkallade – tycktes finnas levande band till en sund naturlig livsglädje och en frisk och enkel estetik, fjärran från den senare historiens överlagrade förkonstlingar. Så kunde det naturligt uråldriga paradoxalt identifieras med det ultramoderna, exempelvis så som det kom till uttryck i funkis, nyenkelhet och andra radikala modernismströmningar i sin tid. Riktningarna stred inbördes och hade högst skiljaktiga smakideal, eftersom de eviga naturlagarna inte helt överensstämde med specifika stamkulturers estetiska uttryck. Men under motsättningarna mellan strömningar som dadaism, surrealism, primitivism, abstraktion, funkis och nysaklighet anas en dold samstämmig strävan att skaka av sig den nyss passerade historiens barlast och knyta det nyaste an till något arkaiskt och förment naturligt. Det abstrakt enkla tycktes öppna en dörr mot samma universellt ursprungliga uttryck och livsformer som det förmodernt primitiva, och genom kontakt med lyckligt ociviliserade folkslag kunde det plågade västerlandet återupptäcka sin förlorade oskuld, renas och regenerera sin hotade vitalitet.

Världskrigets utgång slog undan benen för Amerikakritiken i dess konservativa form. När den på sextiotalet skulle återkomma med ny kraft var det istället i vänstertappning. Det som däremellan dominerade var alltmör en modern önskan att förena det svenska med det amerikanska. Povel Ramel lät Alice Babs i ”One hundred per cent” (1944) uttrycka en sådan hybrid identitet:

Från varje lock till varje tå är jag bildligt talat gul och blå
Made in Sweden rubb och stubb – handskarna från MEA,
strumporna från PUB

Men jag vet ett undantag där av svenskt finns ingenting
Yes yeah yes – det är klart jag menar swing!

Nog är jag svensk men i varje sång blir jag förändrad
med en gång:

One hundred per cent all American!

Den stajlen passar swingen bäst i varje ton, i varje gest:

One hundred per cent all American!

Såväl varuhuset PUB (Paul U. Bergströms AB), som grundades 1882 och köptes 1935 av Konsumentföreningen i Stockholm, som konfektionsvaruhuset MEA (Militär Ekiperings Aktiebolaget), som grundades av officerare 1883 och verkade fram till 1985, framstod som stabilt ursvenska institutioner.⁶¹ I sångens materiella konsumtionsvärld knöts nationella identiteter och livsstilar till valet av kläder, musik, dans och gester. Identiteten blev en mask att ta på sig och skifta efter behag. Särskilt svenskheten framställdes som en maskerad: det var kläderna som gjorde svenskan, medan ljud och kroppsrörelser väckte det amerikanska, som trängde ända ut i språkvalet ("made in Sweden", "yes yeah yes", "stajlen" och naturligtvis titelraden). Texten kan tolkas som att personligheten låter sig modelleras efter ens innersta önskningar – eller som att denna blir en effekt av yttre stimuli (moden och toner). Genom att gå in i swingens värld blev man omedelbart ("med en gång") och totalt (100 %) förvandlad.⁶² Musiken tillskrevs en ingripande makt som kom utifrån genom konsumtion och kroppsligt beteende. Det svenska erkändes och fick bestå men genombröts av det amerikanska, som satte den gamla gulblå kroppen i svängning och möjliggjorde den efterlängtade transformationen varigenom förkrigstidens och beredskapsårens glåmiga jag övervanns.

Hudfärgen på denna identifikation med USA var vag, vilket gjorde interventionen tveeggad. Den amerikanska swingen hade ju både vita och svarta inslag. En möjlig riktning från att bejaka USA-swingen kunde vara att via ett universalistiskt förnekande av rasskillnaderna gå vidare mot en radikal antirasistisk allians med afroamerikansk kultur. Detta antydde hos Ramel, som snart ska visas, och blev sakteligen mer markant i de radikalarare strömmarna inom svensk underground. Men den dominerande riktningen var istället att låta utsuddandet av rastematiken underbygga ett okritiskt accepterande av dominansen för USA och dess kulturexport, in-

klusive dess egen rasism. Därigenom kunde den vita hegemonin förstärkas snarare än ifrågasättas. Öppet uttrycktes en mer officiös transatlantisk vänskap i sången ”Sverige–Amerika hand i hand”, som komikern Edvard Persson sjöng i filmen *Jens Månsson i Amerika* 1947. Där konstaterades att ”Amerika är inte bara Al Capone / och vilda västerns gamla äventyrs-mystär. / Det är i stort sett lika fridfullt som vårt Skåne / och därför trivs det svenska folket där.” Banden stärktes av marknadernas sammanflätning (stavningen följer det samtida nothäftet):

Modärna flotta bilar görs i U.S.A.
men dom ska' gå på kullager från Göteborg
och på Metropolitan går operer mycket bra
med sångartister ifrån våran operaborg.
I Hollywood blir filmerna till världssuccés
men det ska' vara svenska primadonnor me'.
och nylonstrumpor är mitt svärmeri
om de ä' svenska rasben inuti.

Amerika är inte bara jitterbuggning
och gummituggning eller hottentottsmusik.
Amerika är också sånt som timmerhuggning
och karlatag på farm och i fabrik.
Amerika är inte bara Broadways pippi
och cocktailshippor i Manhattankungars lag
nej i Kantucki, Texas och kring Mississippi
där bor ett folk som vi behöver, anser jag.

[...] Ja kära vänner jag vill hälsa Er i kväll
vi kompletterar ju varandra very well
och vi ska knyta fasta vänskapsband
Amerika och Sverige hand i hand.

Hos Edvard Persson efter kriget var amerikavänskapen mer allmänt oportun än när Taube skrev sin hyllning till de nakna amerikanskorna. Det som före kriget kunde vara en djärv ståndpunkt gentemot en snobbig europeism var efter kriget en identifikation med den segrande och överlägset starkaste världsmakten. Det intrycket förstärks av den uttalade rastemati-

ken. Här var det inte det afroamerikanska USA som lockade, utan den vita konsumtionsmarknadens attraktiva samarbetsmöjligheter för svensk och amerikansk industri. "Rasben" var ett modeuttryck som flyttats från hästarnas till kvinnornas värld men som bredvid det "svenska" och utfallet mot "hottentottsmusik" väcker associationer till arisk renhet. Hyllandet av Förenta Staternas överhöghet gick hand i hand med ett fortsatt rastänkande trots den tyska nazismens nederlag. Detta var i upptakten till det kalla krigets epok, där Sydstaternas vita mobb förde vidare en liknande ideologi i den svarta jazzens hemland och där Sverige fortsatte med rashygieniskt motiverade steriliseringar ännu många år framåt.

Där Amerikabilden i de flesta tidigare exemplen tycks homogen och enkel – oavsett om den var god eller ond – var den i denna sång alltså dubbel, med både primitiva hottentotter och moderna fabriker. Kontrasteringarna aktiverar en rad identitetsdimensioner: klass, nationalitet, ras och kön. Dubbelheten i Amerikasynen påminner om de tidigare litterära primitivisternas, fast med motsatta förtecken. Även om musiken inte uppvisar nämnvärda likheter så påminner sångtiteln "Sverige–Amerika hand i hand" något om det då kända örhänget "Side by side". Denna melodi hade kommunistiska Blå blusen parodierat redan 1928 i "Lovsång till demokratin".⁶³ Samma år som Per Albin Hansson höll sitt tal om folkhemmet som den goda familjen ironiserade denna kuplett över LO:s klassarbetspolitik: "Säg, varför skall klasserna kivas? I folkhemmet bör dom väl trivas", ty "där går reformism och kapitalism hand i hand". Den idylliska hand-i-hand-bilden kunde knappast heller i 1947 års film dölja de politiska motsättningar som hela tiden fanns kring Amerikarelationen.

Dimensionerna ras och nation samspelade således på komplexa sätt och nyanserade därigenom varandra. Den rena USA-kärleken kunde utformas antingen som vit eller svart, och de som gillade svart jazz kunde älska Amerika som denna musiks vagga eller hata det för dess rasism. I slutet av den här undersökta perioden hade Amerikas globala överhöghet blivit etablerad, och med den hade jazzen som USA:s främsta egna musikaliska skapelse förvandlats från modefluga till svärförnekbar tradition. Fortfarande gick det på högerkanten att uppamma kritik mot de afroamerikanska beståndsdelarna i denna tradition, men de röster som under fyrtioalet fortfarande förkastade allt amerikanskt blev alltmer begränsade till extremnationalistiska grupperingar. Någon moralpanik var det därför allt svårare att uppamma runt jazzen, som hunnit bli en etablerad och ak-

tad del av supermaktens kulturarv. På sextioalet skulle det dock visa sig att de underliggande frågorna inte hunnit bli överspelade, men då var det rocken mer än jazzen som aktualiserade dem.

Assimileringsvägar

Många ville så gärna anamma det amerikanska, men det var lättare sagt än gjort. Det var inte lätt för den tidens svenskar att ta till sig och röra sig hemtamt med de jazzrelaterade stilmedlen, i ord och ton, kroppsspråk och kläder. Tillägandet av angloamerikansk populärkultur krävde vissa kompetenser som ännu inte var allmänt tillgängliga men som många unga febrilt sökte upparbeta. Man får med dagens ögon ofta ett intryck av ett rörande vilja-men-inte-riktigt-kunna. Det var flera aspekter som det tog tid att lära sig. Ytterst var det hela den moderna livsstilen, med ett urbant tempo och en självsäker rörlighet, som var ovan för medborgarna i ett land som endast relativt nyligen industrialiserats och börjat få tillgång till större städer och mångkulturella möten.

Ett stort och påtagligt hinder var länge också det engelska språket. Karl Gerhards ”Han är ett bedårande barn av sin tid” (1939) skildrade exempelvis prins Bertils ”charme” och goda ”engelska uttal” som sällsyntheter i dåtidens Sverige. I ett radioinslag från Nalen 1947 föredrog ett ungt dansant par självklart en amerikansk jazzlåt framför den svenska schlageren. Jazzen blåste in som en frisk vind i den unket instängda svenska nationen, och dess amerikaniserande kraft upplevdes liksom hos Ramel som en förnyande befrielse. Ynglingen fick sedan också frågan vilket språk han föredrog i sångtexterna: ”Jaa, jag måste säga att det är absolut fördelaktigast att höra på engelska. När dom sjunger på svenska så låter det faktiskt konstlat. Och att hålla på att översätta texter finner jag ganska förkastligt.” Det engelska lät mer *naturligt* än modersmålet! Genrens kriterier på autenticitet krävde engelska ord för att göra ljudbilden ”äkta”. När hans unga danspartner sedan påpassligt tillfrågades om hon förstod detta språk erkände hon dock, lätt uppgivet: ”Nja, endast lite”. De bristande språkkunskaperna bland den tidens svenskar hindrade inte dansande lyssnare att njuta av musiken – tvärtom kunde just det främmande och för de flesta obegripliga språket göra sitt ”för att inte ordens innehåll ska framträda och splittra uppmärksamheten hos de dansande”, som Karin Boye påpekade. Om ordens semantiska innehåll skulle dra till sig uppmärksamheten

för mycket ”vore bedövningen störd” och den extatiska berusningen i musiknjutningen bruten.⁶⁴ Det räckte att uppfatta ett och annat amerikanskt uttryck för att allt skulle stämma med förväntningarna på en tidsenlig sång.

Däremot begränsade de bristande språkkunskaperna svenska ungdomars förmåga att uttrycka sig på engelska, vilket orkesterledaren Georg Enders vittnade om: ”En egendomlighet, som jag mött flera gånger i mitt yrke, är att ungdomar beställt en engelsk eller amerikansk schlager på alldeles felfri engelska och med alldeles oförfalskad amerikansk accent, men att de, om man fortsatt samtalet på engelska, inte kunnat ett ord mera och att de inte haft en aning om, vad den amerikanska titeln betyder på svenska.”⁶⁵ Alice Babs fick 1939 höra att ”Jäntungen sjunger ju perfekt engelska men det är stört omöjligt att höra vad hon säger” – hon hade bara läst en och en halv termin engelska i skolan.⁶⁶ Hon gav själv en kompletterande förklaring: ”Det var inte så underligt, ty många gånger härmade jag bara ljuden på skivorna utan att ha tillgång till texten.”⁶⁷ De unga fansen och artisterna begrep ofta inte innebörden i de främmande orden utan behandlade dem som avskalade ljud. Även denna ljudhärming hade sina klara gränser. I nyssnämnda ”One hundred per cent” är det lustigt att notera att fast sångerskans jag hävdar att hon är 100 % amerikansk i varje ton så har hennes ”jees” och ”åål ömärriken” en kraftigt svengelsk brytning. Jazzen förändrade säkert i grunden sina svenska brukare, som genom önskeidentifikation gärna ville anamma Amerikas nyheter, men någonting välbekant svenskt fanns ändå utan tvekan också kvar i den svenska swingen, som aldrig kunde dölja sin gulblå nyans.

Något liknande gällde senare femtiotalsrocken, där de svenska artisterna i svengelska covers valhänt sökte ta efter amerikanska förlagor. Ända fram till ABBA:s sjuttioal är det lätt att se hur det svenska språkidiomet slår igenom även när sångtexterna strävade efter att låta engelska. Först därefter börjar de yngre generationerna kunna behärska en form av transnationell populärkulturengelska, där de nationella dragen dock förmodligen ändå i viss mån finns kvar för framtida öron att urskilja.

Inte minst kunde även musikaliska stilmedel som en rå och hes röst- och instrumentkvalitet, svängig synkopering och improvisation ligga vrånkt till för musiker och dansare som växt upp med svenska eller kontinentala genrer. Detta bekymrade många i samtiden. Efter en jazzkonsert i Konserthuset 1943 skrev *Dagens Nyheter* kritiskt: ”På det hela taget var

det dock den vanliga visan: tekniskt drivna dansmusiker, som alltså har för sig att ekenskisens psyke lämpar sig för Harlem-imitationer. Det gör den nu en gång för alla inte, och därför ger dessa orkestrar ett så påträngande intryck av imbecillitet. [...] Är det verkligen omöjligt att försöka komma fram till en försvenskad jazzstil?”⁶⁸ Och Nils Färnström framhåller att den svenska jazzen hade sina rötter ”både i New Orleans negerband och i Katarina norra folkskolas musikkår”. ”Strängt taget har det aldrig funnits någon *svensk* jazz. Miljön och mentaliteten var inte densamma på Söder eller i 'Götet' som i Chicago eller New Orleans.” Han fördömde de tidiga försöken att spela jazz som ”svenska bullerimitationer” vilka ”knappast utgjorde någon högre form av musikalisk njutning”.⁶⁹

Det yttersta jazzidealet var ett svart amerikanskt sound, men det tycktes nästan omöjligt att uppnå om man var både vit och svensk. En strävan kunde då bli att söka utforma en specifik inhemsk jazzstil, så att genren assimilerades och omformades i enlighet med de egna förutsättningarna genom en bearbetning av det chockartade möte som uppstått mellan de två kulturerna. Först runt decennieskiftet 1940 tycktes denna försvenskning ha börjat slå igenom på bredare front och därmed förankra jazzen i vidare publikgrupper.

En vanlig tankegång är att skilja radikalt mellan ärvd och anamnad musik och kultur, där den ärvda är något man växer in i redan i barndomens primärsocialisation, medan den anammade är stilar man tar upp i sekundärsocialisationens processer från ungdomsåren och framåt. Men i realiteten kan ju bägge växa ur djupt liggande behov och erfarenheter. Under uppväxten lär man sig ett antal olika språk eller kommunikationskanaler. Dit hör talet, kroppsspråket och musiken. Var och en av dem förmedlar mellan subjektiva drivkrafter och samhälleliga normer. Särskilt under ungdomsåren måste denna balans omstruktureras, eftersom grundläggande impulser tränger fram, kolliderar mot otillräckliga språkresurser och pockar på en utvidgning av uttrycksregistren. Då kan anammandet av afroamerikansk musik vara ett medel att få utlopp för starka impulser som barnvisor eller äldre genrer inte klarar av. Anammandet av det främmande kan ingå i en omvälvande omstrukturering av självet som i själva verket inte för bort från det egna inre utan tvärtom tar fatt i det, genom vad som kallas ”regression i jagets tjänst”. Det anammade behöver därför inte alltid ligga ”ytligare” än det ärvda. En svensk jazzmusiker var och lät annorlunda än en amerikansk, men jazzens idiom kunde psykologiskt och

estetiskt ändå vara lika ”äkta” och välförankrat här som där, även om det förstås inte alltid var fallet.

Afroamerikanska stilars popularitet bland alienerade vita ungdomar bottnar i en viss parallellitet i livsvillkor i form av gemensamma problem att hantera en starkt och snabbt inträngande modernitet. Afroamerikaner hade tillgång till en ärvd traditions levande rötter och komplexitet, medan vita unga mer abrupt klev in i denna tradition som en anammad konstruktion och där sökte mer drastiska uttryck för de moderna paradoxerna. Många svarta betonade stildrag som höll kvar minnet av förmoderna strukturer och upprätthöll ett helhetligt livssammanhang. Många svenskar kan istället tänkas ha renodlat de drag i det afroamerikanska som kunde uppfattas som en antites till den europeiska traditionen och som gav bränsle till att skapa kritiska motbilder.

Det afrikanska och afroamerikanska är inte mer naturligt än det europeiska utan genomsyras precis lika mycket av historiskt överlagrade sociala regler och normer. Ingen jazz är någon ren expressivitet, utan det handlar alltid om socialt förankrade och institutionellt reproducerade musikformer, som bara på avstånd kunde upplevas som mer spontana än det inhemska svenska. Samtidigt är inte heller svensk, europeisk eller västerländsk kulturtradition någon endimensionellt förnuftsorienterad monolit. Tron att Sverige skulle sakna en egen historia av slaveri, förtryck och migration och att mångkulturella möten skulle vara ett nytt fenomen hos oss är djupt felaktigt, och spår av sådana erfarenheter finns också i inhemska stiluttryck. Det jazzen levererade var en annorlunda uttrycksrepertoar, vars kombinationsmöjligheter med äldre inhemska symbolspråk behövde utforskas och vidareutvecklas i nya hybridformer. Att bekantgöra det främmande var viktigt när jazzen ännu hade så instabil genreidentitet och hemortsrätt. Men det handlade också om att konstruera ett vi (svenskar) i förhållande till dom andra (vita eller svarta amerikaner).

Assimileringen och försvenskningen av jazzen hade många dimensioner. Där fanns psykologiska, sociala och estetiska drivkrafter, men också mer materiellt ekonomiska och politiska. På en reklamskiva från 1936 levererade Elof Ahrle följande nationalistiska tirad: ”Vill ni höra klämmiga svenska schlaggers så ta del av Sonoraskivans repertoar. Sonoraskivan är en verkligt svensk skiva, med svensk ledning, svenska artister och svenska arbetare. Då dessutom Sonoraskivan är av högsta kvalité, men ändå bara kostar en och sextifem, så finns all anledning att ni köper Sonoraskivan

och därigenom gynnar svensk industri.” Till de sociokulturella skälen kom alltså inte minst under kris- och beredskapsåren högst krassa faktorer som drev på utvecklingen.

Till den största svenska jazzhändelsen utnämnde Nils Färnström Ellingtons besök 1939, där ”13 mörkhyade herrar med olika ansiktsnyanser från mörkaste chokladbrunt till ljusgult tonade fram sin signaturmelodi mot en bakgrund av svenska och amerikanska flaggor” och där ”Stompy Jones omväxlade med Rachmaninoffs preludium i ciss-moll och En röd liten stuga”.⁷⁰ Denna intagande taktik att spela en svensk folkvisa kan ses som ett led i assimileringen av det främmande, och hela den övertydliga blandningen av svart och vitt, amerikanskt och svenskt samt högt och lågt harmonierade med beredskapsandans nationella samling. Kanske var det också krigshoten som gjorde att det svenska så ofta omnämndes och framhävdades i sånger och filmer. En betonat svensk version av jazzdans dök exempelvis upp i filmen *Fröken Vildkatt* (1941), där folkdansen till ”Flickan går i ringen” avbröts av att kärleksparet hyllade ”flugan för i år” i finalsången: ”Swedish swing, that’s the thing, dansa dag och natt. / Swedish swing, funny thing, hej vad livet är glatt. / I Swedish swing gamle Ling fått en konkurrent. / Swedish swing, hej thingeling, det är tidens patent.”

Jazzen utsattes alltså på flera plan för en avsiktlig eller omedveten försvenskning. Detta var dock inte en fullt så enkel och rätlinjig process som man kanske kan tro. Det krävdes vissa omvägar innan den växte fast på svensk mark, och dessa omvägar säger en hel del om hur den egna identiteten konstruerades i växelverkan med bilder av det främmande.

Jodding

Referenser till det svarta förekommer förvånansvärt sällan i svenska sångtexter eller andra populära uttryck, vilket kan tyckas lite märkligt i en genre med så uttalat afroamerikanskt ursprung. Det fanns antagligen flera goda skäl till detta. Det var ju ytterligt ont om svarta människor i Sverige, och få hade ens sett någon sådan person, så det var knappast i sig något aktuellt vardagstema här. Att till svenska uttryck och livsformer rakt av översätta de svartas känslor och erfarenheter, som fanns med i jazzens grundvalar, var egentligen omöjligt. Det kan också delvis ha varit tabubelagt i ljuset av den starka vardagsrasismen, och de musiker eller textförfattare som ville bli brett populära undvek därför gärna så känsliga äm-

nen. Undantag fanns förstås, men som huvudtendens valde man hellre att söka sig till andra etniska dimensioner.

De underliga moderna ljuden i hot och swing krävde liksom *något* uttryck för det radikalt annorlunda även i sångtexterna. Jazzen lät främmande och hörde samman med den ovana moderna tidsåldern och pockade därför också på att förknippas med påtagligt främmande identiteter, i recensioner, skönlitteratur och filmer. Medan valser och tyska schlagers var välbekanta för svenskarna, lät jazzen verkligen annorlunda, vilket gjorde det aktuellt att kringvärva den med andra uttryck för påtaglig olikhet. Och jazzen användes dessutom i sammanhang där folk sökte fascinerande överskridanden i orgiastisk dans, i en sorts karnevalisk motsats till vardagslivets grå rutiner förknippad med erotiskt laddat umgänge med det motsatta könet. Också detta gränskorsande lockade till sig verbala metaforer för skillnad och olikhet.

Om det svarta verkade antingen irrelevant i svenskt vardagsliv eller för riskabelt med tanke på de starka konservativa, mer eller mindre rasistiska angreppen mot denna ”främmande” kulturform, fanns det en serie andra Andra att använda sig av. Det svarta Andra var alls inte ensamt på jazzens arenor. Jazzkulturens attraktiva olikhet transponerades bland annat ibland över på andra etniska grupper, vars olikhet liksom var mer välbekant och därmed lättare för publiken att förhålla sig till. Därigenom förankrades genren efterhand allt starkare i inhemska vardagserfarenheter.

En form av transponering av svart ras och afroamerikansk etnicitet gjordes alltså på andra etniska grupper som vid den tiden inte framstod som fullt lika obegripligt främmande eller kontroversiellt problematiska utan var lite lagom pittoreskt annorlunda. Ett lysande exempel är följande svängiga reklamsång för radiofirman Radiola med den då femtonåriga tonårsidolen Alice Babs.

Jag har en liten Radiola
som jag var aftonstund ställer in.
”A world in swingtime” just då är min.

Vad är väl farfars pianola
emot vår tids fristående ljud?
För Radiola vi skåla,
lev länge och rytmerna bjud!

Från Harlems negrer jag hör:
”baladilidalandalaindudiledulida”,
och London kommer, yes sir,
med lite spleen.

Jag har en liten Radiola
och den betyder allting för mig.
Jag far från Wien till Berlin och från Paris till Tunis
och tillbaka till dig.

Sångtexten av signaturen Jokern (Nils Perne) hyllar en pågående kulturell globalisering genom en kombination av kommersiella och kommunikativa flöden, med USA som obestridd ledare. Radion som både vara och medium gav en öppning mot hela världen. I praktiken blev det under denna tid av växande krigshot allt svårare att resa från Stockholm till New York, London, Wien, Berlin, Paris och Tunis eller möta musiker och andra människor därifrån. Men frånvaron av rörlighet kunde kompenseras genom resor via radio, grammofon och illustrerade tidningar. De växande storpolitiska murarna genom Europa gjorde den gränsöverskridande öppenhet som dessförinnan åtminstone börjat skymta som en reell möjlighet än mer åtråvärd. I ett Sverige som blev alltmer avskärmat från sin omgivning erbjöd radion en oas för förhoppningarna om fria globala kulturflöden. Denna längtan efter internationella kontakter ackumulerades och exploderade sedan efter världskrigets slut, när den amerikanska ledningen också blev slutgiltigt konsoliderad.

Medan Edvard Perssons nyss citerade filmmelodi ”Sverige–Amerika hand i hand” från 1947 allierade sig med det vita USA mot det svarta och sållade bland de transnationella kulturmötena för att undvika att besmittas av det låga och det svarta, så tog Radiolasången glatt ställning för alla möten och blandningar av raser och kulturer. De skildrades som möjliggjorda av den kapitalistiska världsordningens kommersiella strömmar. Även i andra sånger och filmer kunde globaliseringen framställas positivt, så länge den trygga basen i hemlandet förblev orubbad: ”Här ska dansas Lambeth walk, det går bra på alla språk” (1938). I ”Swing Ling Lej” (1940) skildrades ett möte mellan en japan (dock ”släkt med en Mingdynast”) och en amerikan, och i ”Yodel in Swing” (1941) var det USA och Schweiz som blandades i en nyvunnen mångkulturell harmoni, hela tiden

under amerikansk överhöghet. I Radiolasången förekommer inte bara Harlems negrer utan också Londons spleen, och påhejad av rimbehovet tillåts resan även nå Nordafrika (Paris/Tunis). Sångens exotism inneslöts dock i en typisk hemkomstberättelse: hon far runt världen men slutar alltid med att komma ”åter till dig”. De flesta liknande populära äventyr både startar och slutar hemmavid. Det gjorde exempelvis också flygaren i ”Flygarvalsens” (1927), där piloten med nationell stolthet ropade ”Svenska tös, hallå!” när han ”med liv och lust” styrde ”genom luften från främmande kust”, hemlockad av både flickan och fäderneslandet i idyllisk förening: ”Nu vid hangaren hans flicka står, / hjärtat slår och en tår / dallrar i ögat, han ser sitt land. / Snart trycker han hennes hand”. Åter hand i hand, med flicka och fädernesland.

Inte heller i Radiolasången handlar det ju om någon rotlös nomadism – borta bra men hemma bäst löd den underförstådda parollen. Ernst Rolf hade i sina kupletter riktat kritik mot dem som höll sig för lite hemmavid: såväl tidens svenska filmregissörer (i ”Inte gör det mej nått”, 1928) som kung Gustaf V (i ”På lediga stunder”, 1929) fick sig sådana skrapor. Populärkulturen tillät gärna lite uppfriskande inspiration utifrån, men absolut inget avsked till det svenska.

Även mellankrigstidens modernister öppnade sig mot världen men med en given bas i hemlandets vardagskultur. Martin Kylhammar framhäver ”förbundet mellan lokalt och globalt” hos bland andra de Fem unga Erik Asklund, Josef Kjellgren, Artur Lundkvist, Harry Martinson och Gustav Sandgren, som ”hade en speciell erfarenhet av att vara världsmedborgare med rötter i det lokala. Alla hade bott, bodde fortfarande eller bodde på nytt ute på landet, långt från vad som vanligen uppfattades som världens mitt och centrum.”⁷¹

Men särskilt intressant är att Alice Babs hör ”Harlems negrer” *joddla!* Visst förekommer joddlning även i USA, men då främst i vita glesbygdsområden där befolkningen har etniska rötter i Centraleuropa. Men det är ändå talande att ett av få exempel på joddlande svarta artister är Sly & The Family Stone i ”Spaced cowboy” (från LP:n *There's a riot goin' on*, 1971), som är en parodi på just galna vita hillbillies. En väldigt sofistikerad tolkning skulle kunna hävda att sången skildrar hur Harlem själv blivit en scen för mångkulturella hybrider, i det att dessa afroamerikaner tycks ha anammat en vit lantlig tradition som någon form av världsmusik. Men detta vore en både krystad och anakronistisk förklaring. Alice Babs

joddling kan möjligen tolkas som en personlig variant av scatsång, men den samtida svenska publiken associerade säkert snarare till de österrikiska och schweiziska alperna än till några amerikanska storstadsghetton. Dessa centraleuropeiska bergsmassiv hade länge varit välbekanta exotiska ingredienser i traditionell tyskorienterad film- och schlagerunderhållning, såsom i den äldre typ av schlager till vilken nyare swingmelodier annars vanligen uppfattades som en motpol. De joddlande negrerna innebar därför en påtaglig hybridisering.

En valsvariant av Schuberts "Ständchen" (1928) längtade sorgset tillbaka till centraleuropeisk romantik: "Vi känt beklämning, / all vacker stämning / dränkts i negermusik." I "Som varje liten pärla" (1929) ställdes Donauvalsens "vackra melodi" och "den smekande valsen från Wien" med sin "stämning av romantik" mot all "skrällande jazzmusik": "Det är på tid, att ge saxofonen en paus / och låta violinen gå över i Strauss", och "Vad är väl Amerikas Blues och Foxtrot vid banjons klang / mot poesin, som svävar ikring Wein, Weib und Gesang". Det var sådana polariteter som joddelswingen utmanade och liksom förorenade med sin uttalade hybriditet. Nalenynglingen i radiosändningen från 1947 gav ju också uttryck för en liknande polaritet när han så affekterat tog avstånd från "Violer till mor". Kampen mellan dessa populärmusiktraditioner pågår faktiskt än – exempelvis på den europeiska melodifestivalens arena – och ger joddeljazzen en kvardröjande överraskningseffekt.

Alice Babs sjöng redan vid tolvårsåldern 1936 "Joddlarflickan" med vilken hon skivdebuterade 1939. Sångtexten var skriven av hennes egen far, stumfilmspianisten Jean Nilson. Andra av hennes tidiga joddlarhits var "Tyrolerflickan" (1939) och "Alice i Tyrolen" (1940), och tidningen *Allers* beskrev 1939 den femtonårigas repertoar som "joddling, swing, imitation av jazzorkester, stepp m.m."⁷². Joddlingen hade hon inspirerats till av de så kallade Duo ja-flickorna Karla Wiberg och Elsa Hagberg som hon hört joddla från en radio genom ett öppet fönster på hemvägen från skolan, och det blev genast hennes specialitet.⁷³ 1936 sjöng Duo ja exempelvis in "Joddlar-jazzen" med dess glada refräng "Vi skall ta oss en sväng på en alpterrass, / [joddling] / i en joddlar-jazz". Det var alltså genom massmediet radion som Alice Babs lärde sig joddla, och det förefaller därför helt rimligt att just hon sjöng denna hyllningssång till radions gränslösa kraft. Hon sjöng traditionella joddelmelodier och populära jazzlåtar parallellt, men kunde också kombinera dem i sånger som "Joddelswing"

(1940) och ”Yodel in swing” (1941). ”Man ska jodla med swing”, förordar den sistnämnda, och berättar om en yankee som blir förtjust i schweizerost, hamnar i Tyrolen, lär sig jodla och därmed blir flickornas favorit. Samtidigt som amerikanen tillägnar sig det europeiska så amerikaniseras Europa: till och med den gamla världens mest konservativa mittpunkt i Centraleuropa swingifieras!

Alice Babs var inte ensam i denna blandgenre. Lisbeth Bodin, som var med i Vårat Gäng, hade exempelvis också redan sjungit in ”Yodel in swing”. Man kan också notera att till finalsången ”Swedish swing” i filmen *Fröken Vildkatt* (1941) var de dansande klädda i en egendomlig blandning av swing- och tyrolerklädsel. Och joddlingsvurmen var alls inget svenskt monopol. Just ”Yodel in swing” var översatt från engelskan. Den svarta scenartisten Josephine Baker framförde 1925 i *La Revue Nègre* en sång med titeln ”I want to yodel”, och Louis Armstrong spelade 1930 in ”Blue yodel no. 9” med den vite countrysångaren Jimmie Rodgers, vars ”blue yodel”-stil innehöll både jodelinslag och vissa blueselement.⁷⁴ Ändå förblev kombinationen gränsöverskridande i en svensk kontext. Jodding plus swing implicerade inte bara globalisering utan var också ett sätt att assimilera svart amerikansk kultur in i en inhemsk kontext. Joddingen erbjöd ett mer hemtamt främlingskap än den för dåtidens svenska lyssnare och sångare mer svårbegripliga transatlantiska scatsång som annars rent semantiskt kunde ha passat bättre i sångtextens sammanhang.

Swingkapell i svenska fjäll

Alpturismen hade tagit form vid sjuttonhundralets slut i samband med romantikens genombrott, där den vilda och orörda naturen blev drömmarnas mål.

Om Italien tidigare var en modell för hur det vackra landet borde se ut, så blir nu Schweiz en turistisk idealmodell som projiceras in i det svenska turistlandskapet: en ”schweizisk vy” blir det högsta betyg man kan ge ett svenskt sceneri. Det är dock först mot slutet av 1800-talet som en svensk fjällturism utvecklas. Även här finns patriotiska och nationalekonomiska argument för att skapa ett ”Sve- riges Schweiz” i fjällbygderna som nu öppnas för större resandeströmmar genom järnvägsbyggena.⁷⁵

Denna fjällturism var en internationell företeelse, och alpklubbar startades på artonhundratalet i både Österrike och London.⁷⁶ Den förblev dock länge ett privilegium för de bättre bemedlade klasserna, vilket var utgångspunkten för satiren i blåblusparodin ”Det är så underbart och stärkande i fjällen”, som sköt in sig på hur överklassen kunde dra sig undan i vildmarken och roa sig genom vild utlevelse, långt borta från anständighetens normalkrav.⁷⁷ Det var något av en sådan frihetskänsla som joddelsvingen i symbolisk form kunde förmedla och väva samman med dansgolvens lössläpplighet. I praktiken var det på trettioalet mest borgarklassen som hade råd att ta in på kurortshotell eller skaffa sig sommarställen, medan åtminstone den skötsamma arbetarklassen energiskt cyklade och senare skaffade husvagn. Sådant vandrande och cyklande skildrades i en ”Campingvisa” (1931), där allusionerna på ”Internationalen” skvallrar om klasstillhörigheten: ”Upp till camp, upp till camp, upp till camping”. Det fanns grader och arter i semestrandet, och det var arbetarna som var mest nomadiska, om de nu alls hade resurser att överhuvudtaget ta ledigt.

Alperna var delvis kända genom turism och hade blivit allmängods som exotisk krydda i den centraleuropeiska populärkulturen med skillingtryck som ”Alpens ros” (1874), tyska schlagermelodier och fenomen som *Heidi* (i bokform från 1880 och på film från 1952). Ett alternativ var alltså de inhemska alperna. Det var inte ovanligt med fattiga barn från exempelvis Frostmofjället som sentimentala rollfigurer, och i filmen *En trallande jänta* (1942) spelade Alice Babs en föräldralös flicka från fjällen som blir känd swingsångerska i huvudstaden.

Precis som Amerikas stadsdjungler hade även de svenska fjällen fördelen att hysa en distinkt etnisk grupp som kunde tjäna som projektionstavla för olikhet – *samerna*.

Alla lappar runt omkring
stod och tralla någonting
när lappen lärde dom att dansa swing. [...]

Fast man inte har jazzkapell
är det swing och sväng
uti en terräng vitare än maräng.

Så skildrades samerna i ”Wooji, wooji, wooj”, insjungen av Harry Brandelius 1940. Här spelas på kontrasten mellan de kalla vita fjällen och den heta mörka swingen, men den absurda konstellationen fungerar för att där också finns likheter. Det var antagligen på den tiden lättare att skildra lappar än negrer som ”glada naturbarn”, som unga urbana svenskar njöt av att tillfälligt och lekfullt identifiera sig med under en vild dansafton, för att understryka de oskyldigt naturliga sidorna av det egna självet och legitimera den barnliga kroppsutlevelsen. Ingen tycks ha brytt sig nämnvärt om vilka effekter sådana projektioner och schabloner hade på samerna själva, som ju därigenom placerades i vildens och barnets oansvariga position. Denna nordiska urbefolkning var då nästan totalt dominerad av centralsvensk majoritetskultur och än så länge ett mindre brännbart ämne än de svarta, samtidigt som de fanns mer inom räckhåll. De var klart anorlunda än Stockholms jazzpublik, men fanns ändå närmare till hands och var mer jämförbara med en själv än Harlems verkliga invånare var. Så kunde dansens primitiva kroppsutövning legitimeras med en lustfylld identifikation med nordiska urinvånare i Sveriges inre periferi.

Exotismen innebär ett uppsökande av främmande platser och folk, där skillnaderna mot det egna hemmavanda dock noga bibehålls för att bekräfta och stärka den egna identiteten som i grunden en överlägsen motsats till det främmande. Att även Sverige visade sig äga egna exotiska minoriteter tycktes samtidigt bekräfta landets nästan koloniala storhet och rikedom.⁷⁹ Peterson-Berger förordade 1913 en undersökning av den ”lapska” musiken i syfte att komma åt nationens fundamentala rötter i språk och tonkonst, ty där kunde även Sverige inom sina gränser nå ”ned i företeelsernas hjärta genom att göra naturfolkens primitiva musik till föremål för iakttagelser”. Musiken flödar där ur en direkt förankring i den grandiosa natur som Nordsveriges högfjällsvärld erbjuder, och det är Sveriges stora lycka att ”äga detta stora friluftsländ”: ”vilken kraftkälla för svensk kultur som flödar ur beröringen med sådan natur och med ett mänskligt kämpande liv i nomadens enkla, av nödvändigheten gestaltade urformer”. I den andan komponerade han sin tredje symfoni, den naturinspirerade Lapplands-symfonin *Same Ätnam* (1913–15). Ännu tycktes det självklart att Sverige ”äger” detta samiska land som en egen inre koloni samt att dess nomadiska kultur växer organiskt direkt ur naturens urformer och därigenom kan tjäna som urkälla för en renande förnyelse av hela civilisationen. Dessa tankar låg nära kontinentens ”Blut und Boden”-filo-

sofier om folksjälens väsen och olösliga band till fosterjorden – tankegods från tidigt artonhundratals som snart skulle visa sin dödliga tagg. Tidstypisk för den rasbiologiska tidsandan var kombinerandet av längtan efter ursprunglig äkthet och primitiv naturlighet med ett idogt vetenskapliggörande i form av Nordiska museet och den etnografiska forskningen. I en artikel från 1927 lyfte P.-B. således fram ”vissa allmängiltiga och rent vetenskapliga grundsanningar” för att bekräfta sina teser.⁸⁰

Idag har klichén ”den glade lappen” blivit lika tabu som ”den sorglöse negern” blev under fyrtiotalet. Ju mer efterkrigstiden bekymrat sig över de inhemska minoriteternas position, desto mer svår använda har sådana stereotyper blivit inom den etablerade populärkulturen. Det successiva övergivandet av ordet ”lapp” till förmån för ”same” speglar denna utveckling, som är parallell med förskjutningen från ”neger” över ”färgad” till ”svart” och ”afroamerikan”. Att de äldre termerna tidigare accepterades behöver inte innebära att de då inte skulle ha uppfattats som nedsättande av vare sig den härskande majoriteten eller de sålunda betecknade minoriteterna, vilket ofta förs fram som en sorts ursäkt.⁸¹ Skillnaden var snarare att för dominerande samhällskretsar då var detta nedsättande socialt korrekt!

De samiska referenserna var dock inte särskilt omfattande; då var alpin jodding vanligare. Något jazzjokande före 1950 har jag inte funnit. Samiska – eller för den delen centraleuropeiska – röster, artister eller musiker hörs heller inte på dessa låtar. Även om alperna och fjällen låg geografiskt närmare och var metaforiskt mer välbekanta i den breda svenska populärkulturen, så var svarta amerikaners egna röster ändå mer hörbara för publiken än dessa mer närliggande regioners folkgrupper. Det var inte så att samer hade samma position som de svarta. Det var just det som var poängen med transponeringen. Bägge var annorlunda, men de var högst *olika* Andra och hade delvis olikartad relation till den dominerande svenska kulturen. Dessutom erbjöd samiskt till skillnad från afroamerikanskt jazzande en effektiv kontrasteffekt. Det var kombinationen av likheter och skillnader som gjorde förskjutningen meningsfull och brukbar. Det finns olika typer av Andra som växelverkar med varandra: det undertryckta andra inom var och en, konkreta andra sociala grupper i det egna samhället som man själv inte tillhör, människor från kringliggande samhällen samt helt okända främlingar från obegripligt långt borta.⁸² Genom transponeringen från svarta till samer försköts olikheten i riktning inåt mot det egna samhället.

Det fanns ju även andra och än mer exotiska folkslag som kunde användas på liknande vis, och i andra länder var det åter andra etniska grupper som spelade analoga roller i populärkulturen. Så var romer en mer framträdande exotisk rolltyp i finsk film och musik. I Sverige förekom de i sånger som ”Du svarte zigenare” (1933), ”Zigenarviolinerna sjunger än” (1943) eller ”En droppe zigenarblod” (1946) men tycks inte ha varit hemmastadda inom svensk jazz utan reserverades för tango och andra exotiska danser. På denna arena hölls de etniska grupperna noga isär.

Vurmen för det samiska kan ses som uttryck för en tredje exotiserande riktning vid sidan av orientalism och afrikanism. Gunnar Broberg har myntat begreppet *borealism* för det vid sekelskiftet växande svenska intresset för det nordliga: ”en längtan-bortfilosofi, en längtan till det rena, kalla och fria i kontrast till det smutsiga, trånga och nedrökta i storstaden.”⁸³ Idén om en borealisk värld problematiseras dock av att ”inte främst knyts till ett väderstreck, den omfattar inte bara den arktiska världen utan också den alpina, den utgör en förkärlek för branten uppåt mot kylan och stillheten.” Den gemensamma fjällromantiken knöt ett band mellan jazzexemplens joddlare och samer. Kanske vore därför en term som snarare pekade på antingen höga berg (”alpism”) eller kyla (”frigism”, ”glacism”) lämpligare än ”borealismens” kombination av Odens mytiske fader Bur och latinets/grekiskans ”boreas” (’nordanvind’)? De otillgängliga fjällmassiven var utmaningar för den moderna storstadsandan, och där tycktes uråldriga livsformer kunna frysas ner och bevaras i skön isolering, på liknande sätt som sterila öknar eller ogenomträngliga djungler var viktiga hemorter för de andra bägge exotismerna: orientalismen, med de nomadiska beduinfolken och sagornas äventyrliga shejker, respektive afrikanismen, där jazzen antogs eka av en hemlighetsfull, uråldrig djungelkaka-foni. Kanske intar för övrigt den indianska exotismen ett mellanläge mellan dessa tre, med inslag av såväl öknar och djungler som fjällvidder?

Bland tomtar och troll

Det fanns även mer indirekt etniskt laddade bilder som dök upp runt jazzen. *Vikingar* var nog för avlägsna i tiden för att kunna tjäna detta syfte, men ”Be-bop läres här” från 1949 spelades in av ”Totty Wallén och hans Vilda Vikingar”.⁸⁴ En annan populär folklorefigur är *tomten*. Kai Gullmar spelade 1945 på skiva in sin ”Tomtejazz” eller ”Tomtarnas julswing”,

med text av Gus Morris. Där har tomtarnas gammelfar ”lärt en ny och kul dans / man ä välan med sin tid. // Hej, tom tom tomtegubbar i glasens ring / kom kom kom och ta er en swing / och gammelfar swingade / han gammelmor tvingade, / att swing swing swing swinga med”. Även den dansen ”ska vara till påska”, och ”har dom ej slutat så dansar dom ännu du”, slutar den sagolika berättelsen. Ett radiosänt ”Julpotpurri” från 1947 med bland andra Brita Borg inleddes av melodin ”Skära skära havre” till följande texttrader: ”Ifrån själva Harlem har det kommit med en båt / tomtefar så svart som sot, han sjunger nu en julgranslåt”. Gunnar ”Siljabloo” Nilson, som skrivit stycket tillsammans med Povel Ramel, improviserade därefter en jazzigt bubblande scatsång medan mansröster i bakgrunden manade: ”Håll i skägget!”: ”Se huru tomtarna jazzar, svänger omkring i en ring / medan ett tomteband spelar en swing / Tomtefar står där och myser...”.

På landet kunde man också stöta på *trollen*, som är metaforiskt länkade till etnicitet genom att representera landsbygd i motsats till stad och natur gentemot kultur. Samtidigt kan de också bära klassmässiga associationer, eftersom de var outbildade och okultiverade, smutsiga och mörka, ömsom hotande och ömsom tungt arbetande varelser som med list kan fås att hjälpa människorna. Här finns ett par lustiga exempel. I ”Trollen swingar” (1941) med Lisbeth Bodin får melodiinflenser från Griegs ”I bergakungens sal” ge tyngd åt en John Bauer-liknande skildring av trollens tidlösa underjord, med rikliga growleffekter (”nästrumpet”) i stil med Ellingtons jungle-exotism, fast transponerad från Afrikas till Sveriges urskogar: ”Ifrån sagan ni nog minns / fullt med troll i skogen finns. / Uti djupa kamrar där / jazzigt swinga de sig lär. [...] Klumpe dumpe natten lång / swinga trollen till en sång. / Klumpe Dumpe trollefar / i många tusen år han säkert swingat har. / Klumpe Dumpe, bergets bass / spelar alla tajders jazz.” Det utspelar sig karakteristiskt i nattens mörker, och den modernaste jazzen får tusenåriga anor bakåt till den primitivaste urhistoria.

Trollen ha bal. I tusental myllrar de fram
ur skogens mörka pelarsal.

Nu blir det rumba och jazz, damer i stass
le mot herrarna och suga på en glass.

Och den som inte vill dansa då,
ja, den ska vi knyta opp svansen på.
Balen ska räcka till ljusan dag,
friska tag slag i slag.
Och nattkorv och trolls-kum går åt som smör,
man lever ju bara till dess man dör,
och den som är lat ska vi klå gul och blå,
ja, den ska vi knyta opp svansen på.

Så lät det i "Trolljazzen" från den första svenska tecknade filmen, *Så tuktas ett troll* (1934). Trollens grovhuggna och hotfulla massa stod här för natur, landsbygd och folklig förhistoria. Det var nog ingen ren slump att trollen hotade att ge de tröga och motspänstiga samma blågula färger som svenska flaggan. Den tolkningens rimlighet förstärks av rader som "Kaffe med dopp, flaggan i topp, nu lilla Banjo-Lasse spelar opp", som gör det möjligt att ana en dold referens till etnisk svenskhet som underförstådd norm. (Översatt till engelska skulle detta träffande nog bli "black and blue", vilket ju råkar vara den afroamerikanska musikens traditionella färgval!) Medan Alice Babs i "One hundred per cent" försäkrade att hon redan var "bildligt talat gul och blå" från topp till tå, tvingade dessa troll de ovilliga att bli det. Som nordligt brutala urskogsväsen pressade de på omgivningen svenskhet, men motsägelsefullt nog till tonerna av rumba och jazz, vars geografiskt främmande bakgrund därmed transponerades till hemlandets urhistoria. Denna överföring sker dock bara i ord, eftersom trolljazzens musik själv knappast var jazzig utan snarare en livlig folkdans med dragspel och fioler och med endast en banjo som lätt afrikansk antydning, men också med exotiska inslag i rytmiken. Musiken skrevs av Jules Sylvain. "Hans enastående förmåga att skriva musik med exotisk prägel; rumba, tango italienska serenader, slaviska rytmer etc., menade han själv emanerade från hans genetiska bakgrund. Med stolthet berättade han om sina äldre släktingar, bl.a. en framgångsrik cirkusdirektör och en gammal judisk köpman med kaftan och tinningslockar och med en repertoar av det vi i dag kallar kletzmermusik."⁸⁵ Jazzens svarta rötter doldes visserligen i denna diffusare blandning, men sammanställningen av "jazz" med den latinamerikanska och alltså lika importerade "rumban" och med de undermänniska varelserna själva avslöjade en föreställning om att här rymdes något i grunden främmande för civiliserade medelklassiga storstadssvenskar.

Trollen har därtill av lång tradition haft en viss förbindelse med samerna i den rikssvenska föreställningsvärlden. Vid sekelskiftet förekom att samerna sågs som rester av en äldre och undergångsdomd europeisk ras, som kopplades samman med folksagornas onda dvärgar och troll, till vilka man hade en liknande dubbel inställning av medömkan och skräck, fascination och förakt.⁸⁶ Steget var inte alltför långt mellan nåjder, trollkarlar och skogstroll. Nu användes ju troll även som ett mer oskyldigt smekord, i uttryck som ”flickan så söt som det sötaste troll” (”Det är inte gott att vara pojk!”, 1939). Men det är inte varje vacker kvinna som ges ett sådant epitet, utan också sådana uttryck bär med sig en vag association till ett lite vilt naturbarn som är mer gulligt än elegant. Den gemensamma tråden är det agrara, det ickeurbana. Polariteten mellan stad och land fungerar som en framträdelseform för den mellan kultur och natur, eller mer specifikt modernitet och tradition.

Ulf Peder Olrogs ”Balladen om Herr Rosenbloms spelemän” (1946) skildrar några musiker som inte längre hittar hem och desperat frågar: ”Vi har varit på turné och har kommit lätt på sné, / finns det ingen, som kan säga var vi är?” Dessa vilsekomna spelmän har en i sammanhanget talande repertoar: ”Vi har jazz i dur och moll, vi har visor om små troll”. Sådana resurser hjälpte dem inte, för ”vad spelar det för roll, / om vi bara hittar vägen hem till oss”. Varken urban jazz eller lantliga trollvisor kunde få dem att känna sig hemma – de var bägge något främmande. I Olrogs visa blir spelmännen som ”bara gått och längtat hem till mor” smått fåniga, för med lite övning kunde de gott ha gjort sig hemmastadda i det nya. Visan skildrar dem som inte lyckas hänga med utan förblir hemlösa i det moderna. Men många andra gjorde tappra och framgångsrika försök att istället anamma det främmande och göra det moderna folkhemmet ombonat.

Bonnjazz

Rotfästandet av de nya synkoperna i den vanliga svenska landsbygden med dess traditionella dansbanekultur var det slutliga testet på genrens hemortsrätt här. Ett vanligt sätt att tillägna sig jazzens från början främmande toner var genom att mer eller mindre ironiskt och skämtsamt väva in dem i en svensk lantlighet. I sådana exempel tydliggörs samtidigt hur en egen, ”svensk” etnicitet artikulerades. För vad som egentligen var svensk-

het var noga besett inte självklart. Den dominanta gruppens etniska drag behandlades sällan uttryckligen som manifesta särdrag i dessa texter men är ändå ständigt underförstått närvarande i dem. Den svenska mylla i vilken den främmande jazzen landade beskrevs mestadels i termer av en provinsiell naivitet eller inskränkthet, i kontrast mot bilder av det elegant sofistikerade franska eller det modernt smarta nordamerikanska.

I sånger som Ernst Rolfs ”Bonnjazz” (1922), där det jazzades ”med gammal bonnakläm” till Johan på Snippets glada handklaver, betydde ordet ”jazz” ännu snarast bara en rytmisk dans, utan några nödvändiga afroamerikanska ingredienser, men att någon form av samtida urban rytm därmed placerades på vischan var ändå tydligt. Gamla lantisar som livas upp av dragspel och tidsenligt svängig dans innebär både att jazzandet nått ut överallt och att det trots sin trendighet visat sig förenligt med åldringarnas nedärva livsstil. Flera andra sånger fortsatte länge att transponera en alltmer utmejslad jazzmusik till den svenska landsbygdens dansbanor. Därigenom tämjdes och assimilerades de främmande tonerna till något svenskt, dels som försvar mot konservativa kritiker, dels för att kunna erövrats som ett eget uttryck snarare än blott en blek kopia av utländska original. Samtidigt innebar det att sångtexterna förankrade musiken i de miljöer där svenskar vanligtvis mötte den: på sommarens lövade dansbanor.

”Hemma i våran kåk dansas det Lambeth Walk” (1938) knöt an till och byggde vidare på den mer kända Lambeth Walk-melodin, som var en stor hit samma år. Här dansas det i hemmet, och grannarnas familjer bildar en varm glad gemenskap, som även innefattar hyresvärden, i en skön folkhemsidyll: ”Och värden i våran kåk har sänkt sina hyranspråk / – han gillar bäst en hyresgäst som dansar Lambeth Walk.” Musikaliskt blandades en mondän amerikansk dansfluga med dragspelets ursvenska folklighet. Också ”En swing i det gröna” (1939) blandade moderna tongångar med inhemska folktraditioner:

Alla på banan ut till swingen går
Flickan på fingret kanske ringen får
för i kö till banan kavaljerer stå

Johnny åt gammalvalsen sagt farväl
Flitigt han repeterat varje kväll
därför har han traktens bästa swingkapell

Det blir lust, det blir fröjd i vart sinne
när som felan bjuder på four string
och när Jonasson lyfter sin pinne
till sommar'ns första swing – hej!

Knutten från herrgår'n stora trumman slår
Rytmen i benen lilla gumman får
när hon uti swingen i det gröna går

Här sägs kapellmästaren med sitt engelskklingande namn ha brutit med gammalvalsen, men den rustika musiken och dess text gav jazzen en lantligt romantisk inramning inom en traditionell danskultur där alla klasser och åldersgrupper kunde mötas. Verklighetens dansbanor var inte fullt lika idylliska, och de var också häftigt kritiserade i debatten kring det så kallade dansbaneländet, men den här skildrade midsommarutopin fungerade ändå som assimileringstrategi. De flesta svenskar hade på den tiden fasta och obrutna band till lantlivet, så denna typ av transponering var ännu inte enbart en rent imaginär nostalgisk konstruktion. Den kan tolkas som ett sätt att tillägna sig den frånvarande svarta Andras musik och integrera några av dess uttryck i en lokal kontext.

Likartade blandningar av de amerikanska städernas och den svenska landsbygdens dansrytmer återfanns i många andra sånger. Adolf Jahr levererade en ”swingpolska” i filmen *Karl för sin hatt* (1940), ”Swing it Karlsson” ur filmen *Gatans serenad* (1941) var ”en hemgjord torparsving” där ”stegen är från en klöveräng”, i ”Swing ä' pricken över i” ur Edvard Persson-filmerna *Soliga Solberg* (1941) råder ”fest och glam och Bostonvals och ransonering ingen alls” medan ”swing ä' skriket hela da'n”, och i filmen *Sjöcharmörer* (1939) var Lasse Dahlquists ”Hambo-Swing” en ”klämmig melodi” som uppmanade till att ”dansa hamboswing – Tjo!” I ”Allt går i swing” (1941) med Lisbeth Bodin placerades likaså den sorglösa swingdansen i det gröna och knöts till folkdansens naturromantik, med vissa textassociationer till vandringsånger som ”Vi gå över daggstänkta berg”:

Fast jag tycker mycket om Chopin
finns det dock poäng i en swingrefräng
Kom min vän, vi två ska ta en sväng
på en solig blomsteräng.

Fjärilarna swinga runtom oss i ring
Dansande vi två över ängen går – allt går i swing!
Blåklockorna ringa, tjingelingeling.
Bäckens glada språng, näktergalens sång – allt går i swing!
Vita små ullmoln i himmelens höjd
segla i solen och swinga av fröjd.
Sorger har vi inga och alls ingenting
kan få livet grått för oss två om blott allt går i swing!

Jazzens friska och bekymmersfria naturlighet kontrasterades åter mot konstmusikens instängda överförfining, men utan att någon konflikt uppstår. Liknande rim byggde upp texten till ”Swedish swing”, som sjöngs in av Lisbeth Bodin 1941:⁸⁷

Flickan som i ringen går dansar Swedish swing.
Det är flugan för i år som hörs landet kring.

Swedish swing, that's the thing! Dansa dag och natt!
Swedish swing, funny thing, hej vad livet är glatt!
I Swedish swing gamle Ling fått en konkurrent
Swedish swing, hej ding ding ding, det är tidens patent.
I Stockholm, Malmö, Norrköping och i Göteborg
tänker folk i takt till swing in the little streets och på vart torg.
I Swedish swing, tingeling, oh this is okey!
Swing this song varje gång, you can swing it in a Swedish way!

Folkviseallusioner förankrar flugan i folkhemmet även i denna hejdlöst svengelska blandning. Den amerikanska urbana swingen smältes därmed samman med en svensk fusion av lantlig (flickan i ringen) och urban (referenserna till de då fyra största städernas gator och torg) folklighet, vilket assimilerade kulturimporten och undanröjde varje känsla av hot mot de egna traditionerna. Flera inbördes besläktade spänningar hölls därmed i balans: mellan det amerikanska och det svenska, mellan stad och land samt mellan modern populärmusik och traditionell folkmusik.

Povel Ramels lekfullheter passar in i samma mönster. Såväl hans texter som hans musik satte ofta samman något främmande modernt med något väldigt hemvant och gammalt. ”One hundred per cent” (1944) har redan

nämnts, vars MEA- och PUB-köpta svenskhet visserligen först kan förefalla urban men strax blir markerat lantlig i raderna: "Ursäkta, mitt herrskap, vilket låter swingigast: / 'Tjo va' då svänger å hej va' då går' eller 'Bounce me brother with the solid four'?" Som inlägg i en pågående debatt om svenskhetens amerikanisering innebar dessa sånger en kompromisslösning, där det amerikanska bejakades samtidigt som den självklara svenska rotidentiteten betygades.

I den mer kända "Johanssons boogie woogie vals" från samma år kom skivan från Harlem till Tranås, och liksom i Radiolas reklamsång var det då New Yorks Harlem som avsågs. Det långa avståndet överbryggades med skivmediets hjälp, och resultatet blev en genuint hybrid kulturkreation, där tretakten garanterade svenskheten medan boogie-woogie-rytmiken gav den rätta moderna och amerikanska touchen.

Från Harlem i New York till Tranås i Småland
är faktiskt en ganska lång väg
men likväl så kom häromdagen en platta
från Staterna hem till herr Johanssons teg.

Den speltes på grammofon utav hans jazzbitne son
som vart i Stockholm och fröjdat på Nalen –
[annan talande mansröst:] och Sveasalen.
Och Johansson blev förtjust, tog fram sin bälg helt burdust
och slog sej neder vid grammofonen och sonen i salen.

Så ändra han låten på äktsvenskt manér
och ganska snart tog den fart från kvarter till kvarter,
från kvarter till kvarter till kvarter.

Den spelas på vartenda ställe där man överhuvudtaget spelar alls:
Johanssons boogie woogie vals, Johanssons boogie woogie vals,
löper upp och ned i basen med små gester i diskanten som
det "skalls"
gör Johanssons boogie woog boogelie boogie woogie
boogie woogie vals.

Och Johansson fick den förlagd och nu har han succén som
i en liten ask:

för Johanssons boogie woogie vals, Johanssons boogie woogie vals.
För var sjunde gång vi spelar den så får han pengar till en
kaffekask
för Johanssons boogie woog boogelie boogie woogie
boogie woogie vals.

Att valsa honky tonky tycker Johansson det är så trevligt
som det kunde vara,
men Charlies Boogie och de andras boogies tycker han åt
Hälsingland kan gärna fara,
för det är inte riktigt sån musik som passar in på stora
starka svenska karlar,
de ska va tre slag i takten, tre slag i takten:
[signalhorn tutar 2+2+2 signaler]

Och därför har han komponerat denna lilla enkla specialité:
Johanssons boogie woogie vals, Johanssons boogie woogie vals
spelas utav var och en, ja, till och med av oss, va säger inte de
om Johanssons boogie woog boogelie boogie woogie
boogie woogie vals.
[...]

Ramel odlade en lekfull identifikation med olika Andra – men alltid mot bakgrund av en trygg svenskhet, aldrig som uttryck för en osäker identitet. Öppenhet och osäkerhet är här snarast motsatser: just tryggheten var det som möjliggjorde de lekfulla överskridandena. Den implicita svenskheten var påfallande stabil, så att det nya och det främmande identifierades medan det traditionella per definition framstod som svenskt. I sådana bilder av det genuint svenska var steget kort mellan stad och land, mellan Nalen och den småländska tegen – urbaniseringen beskrevs ännu som relativt beskedlig. Och även när svensk provinsialism jämfördes sarkastiskt med amerikansk trendriktighet så fanns det hos Ramel en nöjd underton av stor kärlek till denna svenska kultur. Hans ”En schlager i Sverige” (1946) var visserligen inte nådig mot den inhemska populärmusiken men föredrog trots det inte entydigt den internationella moderniteten: ”Schlagern moderniseras år ifrån år, / nya verk komponeras men endast få består”. Och när i ”Vårt eget Blue Hawaii” (1942) det exotiska inplanterades i den

inhemska skärgårdsidyllen – ”där finns allt vi vill ha i precis lika bra miljö [...] det är säkert och tryggt” – balanserade skildringen av svensk ofarlighet hårfint mellan provinsialismkritik och söt hemkärhet. Den vittbereste Lubbe Nordström hade lustigt nog tio år tidigare jämfört Tongas arkipelag med hemtraktens skärgård: ”Att mina ögon en dag skulle få se denna vackra Sundsvallsskärgård full av negrer, det hade jag verkligen icke anat.” Söderhavet sågs länge som ett jordiskt paradiset, och när Jules Sylvain strax efter andra världskrigets slut flydde från den svenska kylan och tristessen var det till Fidji han flyttade, där han ”tyckte mycket om de lättsamma och gladlynta infödingarna”. Där tycktes man kunna känna sig som hemma mitt i exotismen.⁸⁸

Ramels boogie woogie vals tycks ha fått efterföljare. I ”Per Olas Be-Bop hambo” (1948) är det en USA-emigrant som återvänder från Jersey Street ”med guldplomb och trumpet / och huvet fullt av Be-Bop toner / vår svenska dansmusik / han sa’ var helt antik / den kunde inte längre fångla sin publik / nej Be-Bop ska de’ va’ / varenda natt och da’ / det är musik för millioner.” Hans kompositioner sprids sedan liksom Johanssons över världen och hörs både i ”Folkets hus uti Skattelösa by” och ”i palmers sus på Havanna aveny”. Trenderna har vänt ett varv och sången karakteriserar även den föregående popflugan som urmodig: ”en hambo eller swing / det var väl ingenting / när Ola börja spela Be-Bop.” Fast det visar sig att alltför ren be-bop inte riktigt slår an: ”din Be-Bop är nog bra / men ej musik för millioner.” Lösningen blir en kompromiss: ”små portioner / av Be-Bop toner / blir snart musik för millioner.” Det funkar: ”publiken var kalas / de ropa: mera gas” och så blir alla glada. Återigen smälts det främmande nya samman i lagoma proportioner med de inhemska traditionerna.

En variant på rasmässig och nationell fusion återfinns i en annan samtida sång, ”Sambo dansar hambo” (1948). Där var det ett amerikanskt krigsfartyg som löpte in till Göteborg med ”lille svarte Sambo ifrån trakterna kring Swanee River” som ”var O.K.” ”Jitterbug det var hans specialitet, och många flickor har känt av’et.” Men så fick han istället dansa hambo och blev överförtjust: ”Never in my life a’ve got dance like swedish hambo-hade-faderalla.” Den vackra sången ville han ”lära hela Harlem sing, and dance and tralla”. ”Sambo en hambo / tog uppå Liseberg” och får framgång bland de svenska flickorna och till och med friar till ”snälla Ella Johansson” – ”svartsjuk stod Kållen”. Det uppstår en lycklig blandning, där ”Sambo junior, / han kan redan dansa hambo”.

Dessa försök att försvenska jazzen förflyttade den från mångkulturell storstad till en homogen och relativt landsbygdsbetonad miljö. Det kan tyckas vara motsatsen till primitivisternas exotiska Harlem, men man kan samtidigt se dem som besläktade med varandra. Primitivisterna reste till New York eller det mörka Afrika för att få extern hjälp att återknyta kontakten med sina egna bortglömda rötter och kunde även romantisera den svenska jordens uråldriga naturlighet. Att placera jazz i en närliggande men pittoreskt lantlig miljö var å ena sidan en avsiktlig kontrasteringsteknik för att få det nya att framstå i skarpare ljus som just nytt och urbant. Det nya syntes bättre i relief mot det traditionella. Men å andra sidan fick det ändå effekten att samtidigt förankra de nya stilarna i det hemvanda. De olika transponeringarna bidrog till att knyta in jazzen i svenska livserfarenheter och mytologier och därmed förena det vita Sverige med det svarta Amerika. Här transponerades afroamerikansk olikhet till mer bekanta men fortfarande främmande etniska grupper, som i sin tur appellerade till svenskarnas andra jag: dolda sidor av barnlig lekfullhet under de präktigt ”normala” reglerna. Det moderna stadslivet lovade befria vita vuxna män och kvinnor från traditionella begränsningar och släppa lös dem i den kommersiella underhållningens konsumtionsparadis. I denna karnevaliska utopi kunde primitiva eller förträngda nivåer av självet få nytt utlopp, utanför de begränsningar som gamla aristokratiska, borgerliga, agrara och proletära levnadsnormer satt upp. Det nya livet var annorlunda än det trista gråa liv som nyss gått till historien, men enda sättet att skildra denna nyhet var genom att söka bland ännu äldre bilder, för att anspela på Walter Benjamins tidigare nämnda tankar om modernitetens sätt att förena det nya med det urtida. Österrikiska joddlare och jojkande samer var bara två exempel på sådana kombinationer av nyheter och primitiva rötter. Andra exempel återfanns överallt på den svenska landsbygden. Följer man de estetiska primitivisternas fotspår hamnar man istället i den mörka djungeln och andra exotiska platser. Det gemensamma var ett sökande efter något naturligt och uråldrigt att genom önskeidentifikation projicera hämmande aspekter av den egna identiteten på. Det var det moderna livet som gav upphov till detta sökande efter det förmoderna och samtidigt förvandlade själva moderniteten från något ovanligt främmande till något vardagligt välbekant.

Transformerande dialoger

Både den primitivistiska polariseringen gentemot det främmande Andra och den nivellerande assimilationen av det kunde få skiftande konsekvenser för de faktiska kontakterna mellan folken. De kunde leda till att skillnaderna cementerades respektive till ett förnekande av andra gruppers rätt till olikhet. Men bägge strategierna kunde å andra sidan också leda till att svenskar reflekterade mer kritiskt över den egna livsformen. Exotiserande romaner och sångtexter spred falska bilder av både ”oss” och ”de andra” men utvidgade också människors upplevelseregister och uttrycksrepertoarer genom att erbjuda fantasiidentifikation med marginaliserade grupper och ge näring åt beteenden och känslor som behövdes i det moderna livet. Att leka swingande lapp eller svart amerikan byggde på stereotypa föreställningar men tillät vita svenskar att utveckla nya sidor av sig själva. Det gav människor ett visst spelrum som berikade vardagen och kändes skönt befriande. Exotismen höll liv i vaga drömmar om ett annorlunda och mer lustfyllt sätt att leva och hade därmed ett konkret bruksvärde för moderna människor.

Inte minst kunde både primitivism och assimilering utmyнна i verkliga möten med levande representanter för andra grupper – eller åtminstone med deras egna kulturella uttryck. Man omgavs inte bara av etnocentriska bilder av det främmande, utan det fanns alltid också andra människor vars verk och uttryck man kunde gå i dialog med. Här fanns en möjlig öppning mot kommunikativ kontakt med andra. Sådana möten var förstås aldrig helt fria utan inramades av ojämlika samhällsstrukturer. Men de innehöll i varje fall en möjlighet för andra att komma till tals och för vita svenskar att lära sig något nytt om både dessa främmande och sig själva.

Röster från andra sidan

Gång på gång återupprepas en mekanism som söker ge ett kulturfenomens rötter en entydig raskaraktär, så att exempelvis jazz, rock eller rap anges ha sitt ursprung i svart erfarenhet för att sedan ha adapterats, utnyttjats och korrupperats av vita. Men i varje sådant fall går det att finna att de rottrådar som dras fram i själva verket själva var tydligt blandade. Visst blandade tidig rock'n'roll svart rhythm-and-blues med vit countrytradition, men varken den ena eller den andra hade egentligen någon fast färg.

Populärmusikinnovationer uppstår ofta ur möten och kombinationer, och det finns inget första rent ursprung som hybriderna uppstått ur, ingen absolut början på processen. Ett sådant ständigt korsande karaktäriserade i hög grad jazzens uppkomst. Det har diskuterats huruvida jazzen skapades av svarta eller av vita, men jazzhistorien präglades från starten av en europeisk-afrikansk interaktion över rasgränserna. All musik är gränskorsande flöden, men ibland blir vissa genrer eller stildrag kodade som ”vita” eller ”svarta”, oavsett det faktum att deras rötter egentligen är blandade. Inte minst den tidiga jazzen och dess delgenrer klassificerades ständigt efter ras. Särskilt i USA verkade en stark och institutionellt befast rasmässig kontroll, där svarta och vita strikt hölls isär i skilda lokaler, band och skivmärken.

Det är för afroamerikanerna själva dubbeleggat att kategoriseras som musiklivets Andra. Ett svar är att förkasta polariseringarna och hävda att alla i grunden är universellt lika, ett annat att acceptera förhärskande rasuppdelningar men renodla sin särart och uppvärdera det underordnade till en styrka och en tredje strategi är att betrakta hybrida blandningar som basen för all kreativitet och därför lekfullt och kritiskt bryta ned dikotomierna. Frantz Fanon analyserade 1952 i boken *Svart hud, vita masker* svartas erfarenhet av att leva i en värld dominerad av en vit kultur som både föraktade och fascinerades av det svarta Andra. Han konstaterade att medan vithet som dagsljusets färg brukar få symbolisera skönhet och dygd står negerns svarta färg i vår kulturs kollektiva omedvetna för ondska, synd och död. Fanon framhävde likheterna mellan den svarte och juden, hans ”olycksbroder”, som bägge i det vita samhällets ögon står för ”det Onda”. En skillnad var att för de vita symboliserar negern biologisk fara medan juden står för ett intellektuellt hot – en skillnad mellan afrikanism och orientalism.⁸⁹ Det var ingen slump att fascister som den svenske nazisten Erik Waller 1941 utnämnde jazzen till ”en vidrig korsningsprodukt av depraverad judementalitet och primitiv negerfröjd” – judisk över- och svart underkultivering sågs bägge som hot mot den ”sunda” ariska medelvägen.⁹⁰ Den svarte brottas enligt Fanon med att symboliskt förena motsatserna i sig: ett ”vitt” jag som omedvetet misstror sin egen svarta kropp. Konflikten klyver självidentifikationen, med två utvägar: antingen att få andra att strunta i ens hudfärg eller att göra dem uppmärksamma på den. Motgiftet mot rasistisk separering och renodling är att kapa bojorna och börja på nytt i en fördjupad kommunikation över gränser: ”Jag

är min egen grund. [...] Varför inte helt enkelt försöka röra vid den andre, känna den andre, förklara den andre för sig själv? [...] O min kropp, gör mig till en människa som alltid ställer frågor!”⁹¹

Svarta hade långtifrån full kontroll över sitt musicerande, men deras instrumentala och vokala röster kunde ändå höras och bli närvarande i USA såväl som Sverige. En inspelning från 1926 med Helge Lindbergs orkester The Crystal Band i Kristallsalongen av ”He’s the hottest man in town” innehöll det kanske första riktiga jazzsolo som i Sverige spelats in på skiva, spelat på trombon av ”den svenske mulatten” Harry Hednoff, som lär ha varit ”fallen” efter en svart sångare som sjöng i The Fisk Jubilee Singers när de turnerade i Sverige i slutet av artonhundratalet.⁹² Gustaf Rune Eriks berättade att hans första kontakt med jazzen redan på tjugotalet ägde rum på stumfilmsbiografen Ugglan på Södermannagatan där han växte upp. Där spelade en ”negerpianist” som Eriks förmodade spelade jazz. Hans namn var Russell Jones (1891–1959), och han spelade förutom piano även banjo och gitarr. Han var född i USA, uppvuxen i Berlin och kom till Stockholm 1919 för att med gruppen Five Royal Imperials medverka i kabaret *Svarta Katten*. Han stannade och spelade med i Ernst Rolfs revyorkestrar, var restaurangmusiker och annonserades som ”Sveriges populäraste negerhumorist”, och hans dotter Rosita gifte sig med den kände orkesterledaren Sune Waldimir.⁹³

Eriks såg och hörde under trettioalet Benny Carter spela på Cirkus, då han hörde till de gästande svarta musiker som även gjorde skivinspelningar här tillsammans med svenska musiker, och har berättat om detta i sin självbiografi.⁹⁴ Jazzartister i hans generation tycks ofta ha uppskattat sina längre europeiska besök på grund av de annorlunda rasrelationerna här. Redan 1905 hade James Weldon Johnson känt sig fri från osäkerhet och fara, ”fri att vara enbart människa”, och trettio år senare upplevde Duke Ellington européernas intresse för hans musik som en kraftinjektion. Cab Calloway betraktade europeiska publikar som uppfriskande ”öppna och fria och direkta”, vilket kontrasterar mot vissa fördomar om det stela och hämmade Europa men enligt Calloway kan ha bottnat i att de var så obekanta med svart underhållning att minsta sak fick dem på fötter. I samspel med Harlemrenässansens svarta intellektuella tradition upphöjde Europas vita fans jazzen till seriös musik som förtjänade diskografier, fackpress och djupsinnig tolkning. Fascistiska och kommunistiska regimers censurförsök bara ökade jazzens roll som uttryck för frihet och vitalitet.

Carters Europaturné 1936 gav honom bland annat entusiastiska recensioner i Köpenhamn. Där uppstod en debatt med den österrikiska vissångerskan Greta Keller, som samma år för övrigt även uppträdde i Sverige.⁹⁵ Hennes konsert stördes av en kritisk svart man i publiken, och Keller menade att negrernas ”djuriska instinkter” hindrade dem att kontrollera sina känslor. Kritikern var Carter, och påföljande dag publicerade den danska tidningen ett öppet brev från Carter där han bland annat drog slutsatsen att hennes attack mot honom dikterades av personligt hat mot hans ras. Någon immunitet mot rasism gav trots allt knappast heller Europa.

Från Köpenhamn gjorde han en avstickare och spenderade flera dagar i Stockholm i september 1936. Benny Carter gav två framgångsrika konserter på Cirkus i Stockholm, där dock ”den unga och osofistikerade publiken” tycks ha tenderat att ”föredra bullriga sensationer framför konstnärliga prestationer”. I en intervju i *Orkester Journalen* erkände Carter att han saknade Amerika, till intervjuaren Nils Hellströms förvåning med tanke på rasdiskrimineringen. Carter menade sig inte kunna eller behöva undvika denna, för även om de som svarta stängdes ute från vita restauranger och hotell så hade de en egen kultur att känna sig hemma i.⁹⁶ Benny Carters dilemma illustrerar hur jazzen vid denna tid slets mellan tre sorters social gettoisering: en etnisk, en populär och en finkulturell. Man kunde hamna i den segregerade men internt rikhaltiga svarta subkulturen, som ibland säkert kunde kännas plågsamt avlägsen i Europa. Man kunde välja den öppnare men dels rasmässigt skiktade, dels status- och klassmässigt föraktade breda underhållningsvärlden. Jazzen kunde för det tredje hamna i en annan sorts isolering som alltmer etablerad ”finkulturell” konstmusik, vilket delvis kom att ske med bebopen. Till den sortens isolering bidrog den europeiska respekten för jazzen och akademiseringen av detta jazzintresse. Carter slets som så många mellan det seriösa upphöjande som erbjöd kulturellt kapital och social status bland intellektuella och den egna etniska hemmiljön. Etniska maktrelationer underbyggde här den svårhanterade högt/lågt-fälla som diskuterats tidigare.

I september 1938 turnerade Fats Waller framgångsrikt med Svend Asmussen i Skandinavien.⁹⁷ Senvåren 1939 var så Duke Ellington på turné med sitt band, sammanlagt ett tjugotal svarta amerikaner. Cootie Williams hade sin skivspelare med på tågresan från Holland till Danmark, och de var lite nervösa för vad den jazzfientliga Hitlerregimen skulle göra när de reste genom Tyskland. Några tyska grabbar kom in i tågkupén och spe-

lade hela dagen jazzplattor med stor entusiasm. Trots att ryktet sade att de svarta föraktades ännu mer i Tyskland än i Amerikas sydstater så förvånades Ellington över att möta så lite av detta.⁹⁸ Ellington lyssnade fascinerat på de konstiga intervallen i Köpenhamns Rådhusklockspel och besökte sedan Stockholm och ett tjugotal andra svenska städer. Hans fyrtioårsdag firades rejält på Grand Hôtel och den dagen stod hela konsertpubliken (däribland Alice Babs) upp och sjöng ”Ja må han leva”, vilket Ellington tolkade som den svenska motsvarigheten till ”Happy Birthday”, varefter tio småflickor sjöng den på engelska.⁹⁹ Under efterrundan på stadens nattklubbar upprepades sången överallt, ända till klockan åtta nästa morgon. Det enda molnet på himlen var att svenskarna hela tiden hörde otäcka tyska nyheter på radion men bara skakade på axlarna när gästerna frågade vad Hitler sa. Det hela var så mystiskt att Ellington ville ta första bästa båt hem igen.¹⁰⁰

”Trumpetdrottningen” och sångerskan Valaida Snow (ca 1903–56) var född i Chattanooga, Tennessee, med musikaliska syskon som systrarna Alvaida och Lavaida. Hon reste bland annat till Shanghai, Hong Kong, Rangoon, Kairo, Bombay och Tokyo, arbetade i Chicago, London och Los Angeles samt med Maurice Chevalier i Paris. Hon besökte Skandinavien 1929 som stjärna i ”negerrevyn” *The Chocolate Dandies*, turnerade sedan i Europa från 1934 och uppträdde sommaren 1939 på China-varietén i Stockholm med svenska musiker, varefter hon turnerade runt i landet med lokala band och gjorde ett par grammofoninspelningar för Sonora med Rune ”Lulle” Ellbojs populära orkester. Nils Hellströms jazzbok från 1940 beskrev henne som ”negress, trumpetare, vokalist”.¹⁰¹ En notis från *Social-Demokraten* 17/8 1939 bar rubriken ”Sverige jazzland nr 1, säger trumpetdrottning. Musikexpertisen föga stolt över utmärkelsen” och berättade att denna ”leende och svartmuskiga celebritet i oljudets värld” hade ”utnämnt Sverige som det mest jazzintresserade landet i världen, näst jazzens ursprungsland Amerika. Damen förklarar att hon ingenstädes med undantag av Amerika påträffat ett så levande intresse för jazzmusiken som i Sverige”.

Valaida Snow råkade sedan riktigt illa ut. Hon fortsatte till Danmark i september 1939, där hon stannade en tid och uppträdde flera gånger. Hon blev i februari 1941 inblandad i en narkotikaaffär och fråntogs arbetstillståndet. Hon skulle då utvisas men på grund av den tyska ockupationen blev hon fast i Köpenhamn. Eftersom hon inte fick något pass blev hon

tillsammans med flera andra amerikaner inspärrad i fånglägret Wester Fængsel. Alla hennes ägodelar beslagtogs, inkluderande sjutusen dollar och en gyllene trumpet hon fått av drottning Wilhelmina. Fångarna fick femton piskrapp varje vecka, och umbärandena fick henne att magra till bara 31 kilo. Först i april 1942 genomfördes en fångutväxling där hon sändes tillbaka via Sverige till USA, dit hon återvände 1943 med M/S Gripsholm. Hon återhämtade sig sedan snabbt, gifte sig med sin manager Earle Edwards och uppträdde på Apollo redan samma år. På Broadway i New York medverkade hon i kända shower som *Rhapsody in blue* och *Rhapsody in black*. 1945 flyttade hon till Kalifornien och fortsatte att arbeta i USA och Canada fram till sin död 1956.¹⁰²

Dessa fragment av svarta artisters reflektioner över svensk jazzkultur antyder att dessa möten kunde stimulera besökarna men ibland också passerade förbi utan att lämna särskilt djupa spår. För somliga vita svenskar blev de desto mer livsavgörande.

Kontakt och identifikation

Bland jazzens vänner fanns de som identifierade sig med afroamerikansk kultur, medan andra hot- och swing-konsumenter hellre dansade till vita brittiska och svenska orkestrar. Jazzens uppkomst och utveckling har från första början rört sig i gränslandet mellan ”vitt” och ”svart”, och där fanns många olika förhållningssätt att välja mellan. Vissa svenska låtmakare, jazzmusiker och fans såg afroamerikanska artister som inspiratörer eller lärare, utvecklade en djup respekt för dem eller blev rentav ”vita negrer”. Andra uppfattade snarare jazzen som en vit amerikansk produkt, så som den ofta framställdes i medierna och i skivbolagens marknadsföring, där de svarta inslagen ständigt undanträngdes. De tog därför åt sig den som ett sätt att identifiera sig med det vita Amerika, som en symbol för den raffinerat frigjorda urbana modernitet som ”the American way of life” inkarnerade. Åter andra kanske insåg jazzens afroamerikanska drag men lät sig underhållas av de svarta lika väl som USA:s vita överklass gjorde det och rentav som ett sätt att ställa sig på segrarnas sida och förena sig med dem i expropriationen av svart kultur.¹⁰³

Inte heller följde smaken klara rasgränser. Det fanns även svarta som hatade jazz och vita jazzfans som ogillade svart kultur. Så ansåg det vita ODJB (Original Dixieland Jazz Band) att det var de som uppfunnit jazzen

och höll sig i New Orleans på klar social distans från de svarta. Men några vita kunde ändå använda jazzen och ”svarta” kulturformer som uttryck i olika former av revolt mot sina egna sociala bakgrunder. Genom att identifiera sig med svart underklass kunde de uttrycka förakt för det vita samhälle som föraktade de svarta. I en svagare variant hos bredare grupper av vita jazzfans handlade det snarare om att njuta av afroamerikansk musik som en exotisk energikälla.

Såväl de mildt exotiserande som de radikalt primitivistiska positionerna utnyttjade och befäste polariserande rasstereotyper. För Fanon var till och med den som beundrade negern lika ”sjuk” som den som avskydde honom.¹⁰⁴ Trots detta kunde även den mer romantiska xenofilen till skillnad från det aggressiva främlingsföraktet ändå möjliggöra möten med de beundrade främmande som skapade en svårförutsägbar ömsesidig kommunikation där den egna kulturen utsattes för en kritisk spegling. Detta kunde medverka till läroprocesser där just de klichéer som först kan ha motiverat kontakten efterhand förkastades till förmån för mer nyanserade identifikationssätt. Artur Lundkvist behöll exempelvis visserligen tydliga drag av sin primitivistiska åskådning, men den fick honom i alla fall att resa kors och tvärs över klotet och möta litteratur och människor från alla möjliga regioner och bidra till att sprida en djupare förståelse för främmande världsdelars kulturella uttryck. Han sade sig ha ”tillbringat sammanlagt tio år på resor”. Så uppstod en väsentligt mer konkret kunskap om olika kulturer, istället för den abstrakta primitivistiska dualism som inspirerat den. Effekten av hans stereotypa projektioner av inre önskebilder på de svarta gav därför helt andra resultat än rasisternas hat, trots att de på sätt och vis var varandras spegelbilder.

Alice Babs var politiskt inte påfallande radikal, men hennes ungdomliga öppenhet för främmande impulser ledde henne att genom musicerandet bli god vän med inte minst Duke Ellington. Åtskilliga svenska musiker fick under sina karriärer tillfälle att samspela med svarta kollegor. Det fanns sedan artonhundratalets ofantliga utvandringstvågor omfattande svenskbygder i USA, men under mellankrigstiden förefaller de ha haft minimal betydelse för jazzutbytet. Svenskamerikanerna var varken någon socialt inflytelserik grupp eller hade någon lika stark symbolisk närvaro i USA som exempelvis latinamerikanska, judiska, irländska eller sicilianska invandrargrupper, för att inte tala om afroamerikanerna. Få svenskamerikaner tycks ha bildat bryggor för jazzinfluenser mellan länderna.

Desto viktigare var de resor som unga svenska musiker företog över Atlanten. Flera svenska musiker reste till New York dels 1925, dels 1926 på en veckas besök. Vid den senare resan var det fem jazzmusiker anförda av Kurre Ljunggren som arbetade som orkester på båten Gripsholm. I New York fick man då bland andra höra Bix Beiderbecke. Jazzviolinisten Folke "Göken" Andersson (1902–76) som 1920 utbildats i USA var med på bägge resorna, och efter den andra resan bildade han den svenska Paramountorkestern, som radiodebuterade 1927. Musiker kunde förstås lika gärna inspireras av jazzmusiker från andra länder. Så formerades exempelvis Svenska Hotkvintetten med sina tre gitarrer, violin och bas omedelbart efter att den berömda Le Quintette du Hot Club de France uppträtt i Stockholm i februari 1939. I gruppen ingick bland andra gitarristen Folke "Eriksberg" Eriksson (1910–76), som startade som banjoist, övergick till gitarr efter att ha hört skivor och radiosändningar med utländska jazzgitarrister och senare blev svensk pionjär på elgitarr. Han arbetade ett par år i Spanien strax före inbördeskriget och hörde där den kände "zigenske" jazzgitarristen Django Reinhardt som med violinisten Stephane Grappelli utgjorde kärnan i Franska Hotkvintetten. Exempelen på sådana transnationella utbyten kan lätt mångfaldigas.

Vardagliga möten över ras- och nationsgränser bland musiker eller lyssnare behövde inte alltid dra igång någon stark polarisering utan kunde ibland göra skillnaderna perifera. I en sändning från Nalen 1947 uttryckte radioreportern Hans Andersson en sådan relativt avspänd och avdramatiserande hållning: "Ett uppmärksammat inslag i kvällens publik utgör en grupp negrer, tydligen sjömän. Dom blandar sig emellertid med publiken – dom dansar lika friskt som dom andra, och vad man än säger om den moderna ungdomen så tycks dom i vart fall inte lida av några som helst rasfördomar!" Hudfärgskontrasten noterades och ansågs spännande nog att vara värd att nämna i radio – den svarta närvaron var fortfarande ett "uppmärksammat" inslag. Men samtidigt uttrycktes en vilja att nedtona dess betydelse och bevisa att svenskar som ett modernt och fördomsfritt släkte förmådde bortse från sådana föråldrade distinktioner och ge sig hän åt den gränsöverskridande dansnjutningen.

Karl Gerhard gav i radio 1934 följande karakteristik av svart musikalitet: "De svartas musiksinne är framför allt rytmiskt, medan européns är företrädesvis melodiskt. De stämningsskiftningar som vi uttrycka i melodin, uttrycker de svarta mest med rytmen. Denna är också ursprunget till

all musik, och ur den synpunkten kan man anse negermusiken för mera primitiv än vår. Men det är en primitivitet som utvecklats till en för oss nästan ofattbar förfining”. En sådan syn på det ursprungliga undvek den hierarki där svart kultur placeras lägst på civilisationens steg. Istället betonades dess rentav överlägsna sofistikerade förfining, vilket inbjöd till ömsesidig dialog och ödmjuk respekt.

Ett annat exempel på mångkulturell identifikation var kompositören Jules Sylvain. Han hade själv judisk bakgrund, och hans riktiga namn var Stig Hansson. Pseudonymen tog han sig vid 24 års ålder 1924, inspirerad av tre fransmän: schlagermakaren Maurice Yvain, författaren Jules Verne och en konstnär vid namn Sylvain. Dessförinnan hade han lekt med otaliga pseudonymer, motsvarande varje musikstyckes karaktär. Sylvain sympatiserade med de svagare i samhället och blev efterhand klart antinazistisk. Han lär exempelvis offentligt ha gallrat ut alla böcker av Sven Heddin ur sin bokhylla medan nazister demonstrerade utanför. Efter kriget bosatte han sig några år som skatteflykting på Tongaöarna i Söderhavet.¹⁰⁵ (Mer eller mindre fantasifulla pseudonymer var allmänt förekommande bland dåtidens sångmakare, vilket framgår av låtregistret i denna bok. Sten Njurling använde exempelvis ibland den ryska pseudonymen Igor Borganoff vid sidan av den mer kända Fred Winter.) Öppenheten för olika kulturflöden kunde naturligtvis ha både ädla och mer snöda motiv, men det var inte så sällsynt att kulturproducenter på jazzområdet hade både rötter och kontaktytor som var etniskt blandade.

Jazzlyssnaren Albert Backlunds norrländska bakgrund gav honom en i Stockholmskretsarna något avvikande etnisk identitet, vilket ibland var plågsamt när de flesta kamraterna var födda och uppväxta i Stockholm: ”Dom kallade ju mig för ’lappjävel’. Så fort man var från ovanför Gävle så hette man ju det.” Han fick redan vid fjorton års ålder klara sig på egen hand i storstaden efter att vid föräldrarnas skilsmässa ha flyttat till Stockholm med fadern som sedan dog. Det fanns i metropolen Stockholm rätt gott om invandrade landsortsbor, men inte desto mindre hade han goda skäl att känna sig lite utanför. Dansen och jazzlyssnandet erbjöd då en efterlängtd gemenskap. Han kan inte riktigt förklara varför just jazzen grep honom men skämtar istället om att han kan bära på något svart arv: ”Om man är släkt med några negrer eller vad det är – om man får tro på själavandring”, skrattar han, och tycks antyda en omedveten inre drivkraft, en resonans mellan de främmande andra därute och det främmande

i honom själv som skär rättigenom självets mittpunkt. Tidiga jazzfilmer gav en viss inblick i afroamerikansk kultur, och så minns han en svart sångare vid namn Rochester: ”Å, jag rös, jag hade rysningar när han sjöng, den där hessa härliga rösten...”. Röstminnena återkallar en sinnlig njutning som griper tag i ett laddat men svårformulerat begär.¹⁰⁶ Störst fascination visar Backlund inför Valaida Snow, som han och några kompisar hörde på Nöjesfältet, där hon höll en matiné för ett fåtal lyssnare: ”Där stod man och tittade! Hon hade ju vitt, konstigt hår – hon bar ju naturligtvis peruk. Hon var väldigt snygg, och jag tände ju där...” Han tyckte att hon var duktig både på sång och trumpet och nämner ett drygt femtiotal inspelningar med henne. (Även Thore Jederby hörde till dem som fick höra Valaida Snow sjunga och spela trumpet på Cirkus.¹⁰⁷) Backlund hörde och träffade även Ellington 1939, just den dag då denne fyllde fyrtio år och firades med upprepade födelsedagssånger: ”Vi hade ju förmånen att ha honom här över en vecka. Vi stod och lyssnade där, då reste han på sig och så gick han fram och skakade hand med mig, och jag var ju glad!” Senare har han träffat åtskilliga gästande svarta jazzstorer och är med andra ord ett sant fan. Någon ”vit neger” var han dock knappast, eftersom han egentligen föredrog vit framför svart jazz och inte precis efterhärmade någon svart livsstil. Men de svarta inslagen i hans jazzspisande erbjöd ett värmande brödraskap som hjälpte honom genom livets svåra skiften. Det livsavgörande musikintresset fördes för övrigt vidare av dottern som gillade jazz och pop och av sonen som blev med i popgruppen Mascots, hade en inspelningsstudio i familjens källare och ordnade en konsert med Beatles i Stockholm så tidigt som 1963.

Främlingsrespekt som självkritik

Vissa tog avstamp i en mer respektfull beundran för främmande kulturella uttryck och livsformer som inspirationskälla och vapen i en självkritik mot den egna kulturen. Det kan delvis sägas om några av de primitivistiska röster som nämnts ovan, men det gällde än mer för sådana som inte lika tydligt markerade det främmande som ursprungligt eller naturligt.

Ta till exempel Evert Taubes och Povel Ramels många sånger om möten med gestalter från världens alla hörn. Just perioden runt andra världskriget vimlar av resor till främmande länder och möten med figurer som romantiskt eller komiskt skiljer sig från det förment svenska. Ibland

framstår dessa främmande folk som konstiga naturbarn, men där förekommer även att kontrasterna istället utmynnar i en kritik mot det vita Sverige som inte fångar det främmande i den naiva ursprunglighetens fälla. Anna Myrbergs *Svarta Maskens dårdikter* (1944) innehöll exempelvis sången ”Svart och rött” med det inledande rimmet ”I Saltsjöbadens tunnel satt en neger – till motgång var han född men ej till seger”. Där placerades den svarte mannen inte längre i djungeln utan i den svenska moderniteten, och komiken utvecklades inte på hans utan på svenskhetens bekostnad. Och i den från engelskan översatta ”Civilization (Bongo, bongo, bongo)” (1947/1948) lades modernitetskritiken i munnen på ”en stackars liten neger i en bambustam” som ”ser hur civilisationen där nere i djungeln drar fram” och från ”negerbyn i skogens bryn” med största skepsis hör ”missionärens krax / att civiliserad ska man vara nu tilldags”. Den komiska effekten förutsatte förvisso att perspektivet normalt brukade vara det omvända, och visst stämplades afrikanen som ociviliserad. Men samtidigt lånades den etniskt Andre en röst som förlöjligade det västerländska livet mer än det afrikanska:

Nej, bongo, bongo, bongo, jag far aldrig ifrån Kongo, för man vet
vad man gör.
Bingel bangel bungel, d’ä’ så trivsamt i min djungel, jag vet ej
varför
man ska ha bio, radio, riksdag, struntprat och allt sånt där.
Är det civilisation de’ så blir jag här!

Och atombomben hörde vi ända hit ifrån Bikini.
”Civiliserat...” – Jag stannar här!

Sånger som denna prövade ”bambustammens” perspektiv på västerlandet, vars moderna massförstörelsevapen förstört möjligheterna att känna sig hemma.

Inom svensk skönlitteratur fanns också en modernistisk modernitetskritik som hämtade näring i tväretniska kontakter. Sådana moment fanns utan tvekan hos Artur Lundkvist, men medan han valde primitivismens stereotypa polariteter betonade Karin Boye genomgående det mångtydigt motsägelsefulla och ambivalenta. I en ungdomsuppsats från 1921 om barndomens läsning placerade hon Dumas musketörer ”som ideal be-

traktade avgjort ett steg bakåt” jämförda med James Fenimore Coopers siste mohikan, vars ”ideella patos” inspirerat henne att med sina syskon leka indianer i ”Ulriksdals välvårdade urskogar”.¹⁰⁸ ”Coopers indianer leva i ren luft, leva ett vildmarksliv, primitivt och våldsamt visserligen, men till gengäld obesmittat av all kulturens ruttenhet. Musketörerna andas hovluft, parfymrad med en elegant en ytlig kvickhet, full av intriger och galanteri.” Hon befarade att läsningen inte var nyttig för henne, och än sämre blev det när hon fångslades av de populärkulturella 25-öresböckerna, som ändå renade hennes smak: ”jag vämjdes vid allt det värdelösa skräpet, jag fick sinne för vad som var konst och vad som var smörja.” Avsmaken för ”skräpet” och hyllandet av naturlig friskhet delades av både traditionalister och modernister, men insikten att musketörvärlden påverkat henne kunde leda till att även erkänna njutningen i den mondäna urbaniteten.

Romanen *Astarte* (1931) borrhade sedan djupare i den primitivistiska tidsandans inre motsägelser. Kapitlet ”Illusion” framstår som en pastisch på Lundkvists jazzlyrik från *fem unga* (1929), där dikter som ”Neger med saxofon” och ”Saxofonstycke” genom utläggningar av instrumentens kroppsliga djuriskhet sökt återuppväcka domnande livskraft. Boye vred samma typ av bilder i mer mångtydig riktning:

Saxofon: heta lena lemmar, molande hunger, åtråns ursång, sjungen i tropiska djungler, där månskenet suger och fasanerna ropar i ljum dimma.

Xylofon: smattrande torr takt, som när en leddocka hoppar omkring och har precis så roligt som hon får för trådarna, ledda av en mäktig hand eller ett mekaniskt urverk.

Och så banjon, högljudd och förbehållslös som ett naturbarn av förstörd ras. Hur kan en vit man med uppstruket slätt hår och blaserade ögonlock tro att det är hans instrument? Han behövde bara kasta en blick på den stillsamma och väluppfostrade publiken för att vakna ur sitt misstag, men det är hans levebröd att inte vakna.¹⁰⁹

Saxens erotiska ursång ställs genast mot den kyliga mekaniken bakom vilken manipulerande makter anas. Bokens inramning handlar ju om kvinnan som kapitalisternas skylddocka, varför den hoppande leddockan lätt för tankarna till en antikommersialistisk konspirationsteori, där den kapi-

talistiska hegemonin utövas genom att det ligger i allas egenintresse att upprätthålla frihetsillusionen: ”det är hans levebröd att inte vakna”. Den vite mannen drömmer vid sin banjo om att vara ”ett naturbarn av oförstörd ras”, men verkligheten är en annan, vilket det faktum att publiken är ”väluppfostrad” obarmhärtigt avslöjar för den som vågar vakna ur den primitivistiska illusionen. Kapitlet slutar med att driva motsägelserna till sin spets, med saxofon och xylofon som symboler för två motsatt riktade tendenser i jazzen:

Saxofon: blodet klagar sin mörka klagan, det väller och svallar mot murar av sten.... Xylofon: maskineriet rör sig, trälederna klappar, mycket rätt, bara man håller takten...¹¹⁰

Liv och död, kropp och maskin, sida vid sida. Lundkvist inordnade det maskinella under en livgivande återkomst till vitala naturkrafter. För kulturkritiker som Adorno var jazzen tvärtom enbart förklädd militärmarsch, där saxens klagan nödtorftigt maskerade xylofonens dödsklapper. Även Boye lät kritiskt marscherandet få sista ordet men upprätthöll i det längsta en öppen ambivalens. Kapitlet ”En helt annan värld” skildrade sedan en privat danstillställning, där en ”bredaxlad nordisk idrottstyp” framlägger en nietscheanskt färgad övermänniskofilosofi. Han föraktar varje ”förbannad demokrat” och föredrar ”karlakarlar som vågar lite av varje” – ”storförbrytare som Al Capone framför en dussinmänniska som inte höjer sig två tum över hjorden”. Han är en ”viking med amerikansk haka” som både ”förstår den modern farten” och för vidare en ursvensk ”hjältedyrkan”: ”Än leva de gamla gudar!”¹¹¹ Den svarta bluesen övergår i en taktfast segermarsch där saxofonen är långt borta.

Två år senare lät sedan Pär Lagerkvist sin roman *Bödeln* (1933) kulminera i en likartad men än mer brutalt tillspetsad scen där jazzdans och svarta musiker spelade en nyckelroll. Bödeln som symbol för evig ondska kom där till sin fulla rätt i en modern nöjeslokal där ”musiken dunkade sin jazz”, allt medan olika typkaraktärer (vacker fyllig kvinna, fet herre, ung man, fnask, äldre militärisk herre, välgödd borgarfru, soldat...) på varierande sätt hyllade våldet och övermänniskoidealen. ”Negerorkesterns” jazz ”slamrade” i bakgrunden men kom i fokus när en herre angrep ”negrerna” för att sitta och smygäta smörgås ”bland vita människor”. ”Svartingen” skälldes ut – ”din smutsiga apa” – och rasismen spelades ut i en ar-

betskonflikt där ”svartingarna” nekades alla rättigheter och reducerades till djur. Även romanen gör dem till djur, om än ömkansvärda: ”Negern kröp ihop, stod och darrade som ett djur”; ”Svartingarna drog ihop sig i en flock, nerhukade och beredda, med blodsprängda ögon och blottade vita tänder, som några nya underliga djur i mänskodjungeln”. En ”sympatisk, blond herre” sköt med revolver rakt in bland musikerna som jagades runt salen. ”Civilisation, fy fan!” utbrast någon föraktfullt medan de svarta kämpade ”i blint raseri, med hatet lysande ur ögonvitorna” under utstötande av ”hemska, underliga stridsrop som ur urskogen, men de vita lät sig inte skrämmas” utan lyckades inringa ”de kvarlevande negrerna” och tvingade dem tillbaka till instrumenten.

Och negrerna spelade. Vilt, ohyggligt, med blodsprängda ögon och blodiga händer och ansikten, spelade som rasande. Det var en musik som aldrig hörts förr, ursinnig, skräckinjagande, som nattliga tjut ur djungeln och dödstrummans dån när stammarna samlas i urskogen efter solnedgången.¹¹²

Det ”var som ett enda oartikulerat vrål”, och de vita dansade vilt – ”som en kokande häxkittel med guppande vågor”. Så segrade ondskan i jazzens nya tid, med de svarta som både offer och redskap. Denna fasansfulla skildring spelade med i de primitivistiska vändningarna och drog sig inte för att utnyttja rådande klichéer. Men samtidigt lyftes våld och grymhet fram på ett sätt som tydliggjorde bakomliggande maktförhållanden och därmed undgick att vare sig idyllisera eller skuldbelägga den afroamerikanska kulturen. Skildringen gick – liksom Boyes – inte helt fri från att i sin egen framställning reproducera föreställningar om svarta som djuriska stamvarer, men i bägge fallen inrymdes ändå moment av kritisk insikt som uppmärksammade både maktspel och djupt liggande ambivalenser i den moderna fascinationen för det uråldriga.

Kapitlet ”Siden”, näst sist i *Astarte*, knyter symmetriskt tillbaka till dess andra kapitel ”Ylle” och skildrar hur global varuhandel sprider de modeprodukter som speglar tidens ande. Här ges uttryck åt en orientalism för vilken Fjärran östern är ett drömskt oföränderligt sagoland.¹¹³ Sedan beskrivs silkesfabrikationens hårda barnarbete som möjliggör denna romantik.

Ty Kong-tse sade: Allt vad I icke viljen att andra skola göra eder, det skolen I icke heller göra dem. Men Kristus säger: Allt vad I viljen att människorna skola göra eder, det gören I ock dem! Det är just den stora skillnaden mellan Östern och Västern: medan Östern sitter stilla i passiv vänlighet, stiger Västern beslutsamt fram med ivrig tjänande kärlek, med aktiv barmhärtighet. Därför är det ett gott tecken, att Västern verkligen är i färd med att erövra Östern.

Det förblir påfallande länge oklart vem som är utsägelsens subjekt i detta kapitel. Dess överraskande slut kastar läsaren handlost mellan nästan motsatta perspektiv:

Fröken Jansson klär skylddockorna i siden, i blomtyget från fjärran östern – en hälsning från morgonrodnadslandets sagodrottningar, från danserskorna med klirrande vristringar och från de näpna små geishorna med sina lustiga gamla sånger till samisen. En hälsning, och på samma gång ett tecken på den vänskap och beundran, som i våra dagar knyter nation till nation, kontinent till kontinent, kultur till kultur. Försmå inte den hälsningen, klä er i siden, pröva våra nya, utsökt mjuka och behagliga kvalitet!¹¹⁴

Först en hälsning från Österns arbetande folk om de moderna förbindelsernas sammanknytning av världen. Hos Boye liksom hos Marx är det kapitalets gränslösa expansion som såsom en civilisatorisk effekt för världens folk samman genom det globaliserande utbytet av varor mellan världsdelarna. Den raffinerade övergången från lovtal över förbrödningen till en krass reklamslogan driver tvetydigheten till sin spets. Kolonialismen kläs kritiskt av, men utan att dess kommunikativa bieffekter nedtonas. Boye fångar dess både förtryckande och frigörande drag, såväl i första som i tredje världen. Konsumtionen medför både exploatering och kommunikation. Kapitalismens civilisatoriska tendens att utvidga kretsen av mänskliga behov och därmed livets rikedom gör konsumtion till inte bara passivt slöseri utan också en förfining i två skilda betydelser: i maktriktning som statusdistinktioner gentemot andra, i omsorgsriktning som självnanserande bryggor till andra. I Boyes orientalismtematik gäller denna dubbelhet både kvinnlig konsumtion och de globala nätverk den väver. Till skillnad från rasisternas förnedring av det främmande kunde den

kommersiella exotismen positivt öppna dörrar för dess yttringar. I *Astarte* är det kvinnorna och modet som står i centrum, men där antyds också paralleller till jazzens, musikens och dansens värld.

Den nazistiska erfarenheten i kombination med den nya amerikanska imperialismens och masskulturens globala segertåg gjorde efterhand att alltfler av även de mest dialektiska och ambivalenta av tidens radikaler fick allt svårare att se några hoppfulla öppningar i dessa processer. Adorno och Horkheimer målade 1944 i *Upplýsningens dialektik* upp bilden av en ny totalitär ordning där stat och kapital gemensamt kontrollerade världen och täppt till tidigare motståndsfickor. Poeten Gunnar Ekelöf utvecklade i "Non serviam" (1945) ett slags svar på Edith Södergrans "Jag är främmande i detta land..." ("Jag", 1916), men också på den bittra erfarenheten av fascism:

Jag är en främling i detta land
men detta land är ingen främling i mig!
Jag är inte hemma i detta land
men detta land betar sig som hemma i mig!

*

Jag har av ett blod som aldrig kan spädas
i mina ådror ett dricksglas fullt!
Och alltid skall juden, lappen, konstnären i mig
söka sin blodsfrändskap: forska i skriften
göra en omväg kring seiten i ödemarken
i ordlös vördnad för någonting bortglömt
jojka mot vinden: Vilde! Neger! –
stångas och klaga mot stenen: Jude! Neger! –
utanför lagen och under lagen:
fången i deras, de vitas, och ändå
– lovad var min lag! – i min!

Så har jag blivit en främling i detta landet
men detta landet har gjort sig bekvämt i mig!
Jag kan inte leva i detta landet men detta landet
lever som gift i mig!

Det främmande

En gång, i de korta, milda
de fattiga stundernas vilda Sverige
där var mitt land! Det var överallt!
Här, i de långa, välfödda stundernas
trånga ombonade Sverige
där allting är stängt för drag ... är det mig kallt.

Identifikationen med det etniskt Andra hade här en betydligt mer pessimistisk och sorgsen ton än hos det tidigare decenniets primitivister, före Auschwitz, och denna pessimism gavs en viss nostalgisk vändning där det gamla, fattiga och vilda Sverige utmålades som gränslöst ("Det var överallt") medan det moderna folkhemmet visserligen gjort landet ombonat men också instängt. Ekelöf bröt den optimistiska kombination av lokalt och globalt som kännetecknade Fem unga och där exempelvis Harry Martinson var en världsmedborgare som samtidigt rörde sig hemtamt i det gamla Sverige.¹¹⁵ Ekelöfs diktjag kunde inte längre känna sig hemma här. För honom fanns det främmande i honom själv, och konstnären hedrade juden, lappen, negern – de lika hemlösa vandrare som även jazzens texter gång på gång knöt an till. Detta uttrycktes i en blodsmetaforik: "Jag har av ett blod som aldrig kan spädas / i mina ådror ett dricksglas fullt!" Men genast klargjordes att den "blodsfrändskap" som "juden, lappen, konstnären i mig" ständigt söker måste ses som metaforisk, eftersom den inte skapas genetiskt utan kulturellt, genom att "forska i skriften". Diktens jag såg sig "fången i deras, de vitas" lag men åkallade i hård motvind ("jojka mot vinden") och i motstånd mot hårda hjärtan ("klaga mot stenen") de Andra – "Vilde!", "Jude!", "Neger!" – för att bekräfta ett utanförskapet självvalda släktskap gentemot en härskande svensk ordning som blivit outhärdlig att vara hemmastadd i, trots att den obönhörligt tvingade sig på. I denna dystopi fanns ingen plats för försoning, det främmande stod inte längre segervisst stolt för hela samhällets moderniserade framtid. Samtidigt bibehölls – liksom tidigare i Lagerkvists *Bödeln* – delar av primitivismens arsenal: i detta fall utmålandet av ett lyckligare och helare förflutet, konstnärssjärens framtänkta blodsband till de förtryckta främmande och vantrivseln i den kyliga vita kulturen.

Det främmandes plats

Jazzen mottogs i Sverige som något främmande från det svarta Amerika, men det som var mest främmande med den var nog inte i första hand dess ras eller etnicitet utan dess modernitet. Hela processen från introduktion som ny fluga till etablering som fullvärdig konststart drevs inte i första hand fram av direkta möten mellan vita svenskar och svarta amerikaner, utan snarare av att de bägge sökte sätt att symboliskt hantera moderna livserfarenheter och därvid kopplade jazzen till ras och etnicitet. Jazzen fick fäste i Sverige för att stora grupper av musiker och dansande lyssnare just då letade efter uttryck för radikal skillnad, nyhet och överraskning, och efter kulturformer som förmådde uttrycka det moderna stadslivets nya värden och sensibiliteter. Jazzen erbjöd just detta. Den var en multietnisk hybrid, utvecklad ur blandade rötter av svarta och vita musiker, publik och kritiker i Amerikas storstadjungler. Som sådan artikulerade den en modern känslstruktur som svarade mot även unga svenskars nya livskänsla. Det var detta moderna som lockade sina fans och retade upp sin tids traditionalister. Rasmässig, etnisk och nationell olikhet var inte den egentliga huvudfaran för den bekymrade konservative, utan snarare det faktum att dessa olikheter var attraktiva för de egna grannarna, släktingarna och i sista hand för honom själv, som symbol för en annorlunda framtida kultur där mödosamt tillbakaträngda begär skulle kunna härja fritt. Rasresonemangen var projektioner av rädslor och begär som inte hade sin rot i de transkontinentala flödena mellan Afrika, Amerika och Europa, även om dessa erbjöd en symbolisk ram för konfrontationerna mellan livsstilar. Det främmande var egentligen inget avlägset, yttre eller biologiskt givet, utan något nära, inre och socialt konstruerat – när människorna blev moderna förstärktes deras främlingskap inför sig själva. Då behövdes symboliska uttryck för hur deras erfarenheter var nya och annorlunda, och då visade sig jazzstilarna särskilt användbara. Afroamerikaners uttryck framstod som exemplariska för modern erfarenhet i allmänhet i en tid av ökande rotlöshet, där det blev en normal livsstil att vara annorlunda i en fragmenterad värld.

En tidsskillnad mellan tradition och modernitet (det nya), som tenderade att fästa sig vid ålders- och generationsdimensionerna (det unga), där det unga stod för det nya mot allt gammalt, spelades ut och reflekterades i termer av rumsliga, geokulturella kontraster mellan ”oss” (vita svenskar) och ”dom” (svarta amerikaner/afrikaner). Dessa sammanflätade dikoto-

mier projicerades i sin tur även på klasspolariteterna i dynamiska processer som skapade töjbara nät av korsande skillnader. Jazzens skillnad blev en emblematiske metafor för det nya, som drog till sig och integrerade en serie andra skillnadsdimensioner.

De diskurser som här skildrats antyder sammantagna att även den förment "vanlige" svensken i sig var mångkulturell, motsägelsefull och rikt differentierad. Sånger som "Jag har en liten Radiola" och "One hundred per cent" tydliggör att svenskhet lika lite som det främmande var något enhetligt eller oproblematiske. Det är i både dåtidens och nutidens tal om mångkultur och etnisk tillhörighet påfallande och högst problematiske att den typen av etiketter ständigt reserveras för invandrare och främmande kulturer, precis som kön tenderar att ensidigt förknippas med kvinnor snarare än män och klass med "dom därnere" mer än den bildade medelklassen. Det förutsätts än idag alltför ofta att etnicitetsforskning och uttryck som "det mångkulturella Sverige" främst rör invandrare. Så resonerar i praktiken ofta även radikala företrädare för dessa grupper eller kritiska forskare. Det förblir då ofrivilligt de dominerande gruppernas perspektiv som styr blicken, i det att de inte ser sig själva som annat än representanter för det universellt allmänmänskliga, medan de andra på distans reduceras till partikulära säringar. Huruvida deras kulturella yttringar bedöms som bättre eller sämre än den infödda majoritetens är härvidlag en bisak. I de äldre jazztexterna anades trots allt en viss problematisering av denna självförståelse. Mötet med det nya och det främmande Andra gav både populärkulturen och de intellektuella en chans att relativisera det egna och se sig utifrån. Därför kunde Ramel och andra med milt ironisk ton också skildra det svenska som något som stod jämsides med det afrikanska, indiska och oceaniska. Det var inte nödvändigtvis de främmande som blivit mest kulturellt friställda och sökande genom moderniseringens processer. Vita svenskar stod också inför en ingripande omgestaltning av livet som gav möjlighet till att se de egna livsmönstren lite på distans och formulera alternativa möjligheter.

Man kan urskilja tre olika strategier i dessa processer. Där förekom *demonisering* av det främmande som ont och farligt, *omvändning* av hierarkierna så att det primitiva hyllades men samtidigt hölls fast som motsats till det civiliserade och *hybridisering* genom att det egna och det främmande blandades i former som överskred dessa dikotomier. Medan de som valde demonisering eller omvändning upprätthöll ett dikotomt tänkande

kunde hybridiserarna göra ansatser till att bryta sönder det genom att vägra hålla isär dess extrempoler (vitt/svart, svenskt/amerikanskt).¹¹⁶

Det var visserligen ont om hängivet utagerande "vita negrer" i dåtidens Sverige, såväl i jazzlivet som i de populära texterna. Men några ansatser i den riktningen kan ändå upptäckas. För Wally-revyn sommaren 1944 gjorde Kai Gullmar och Gus Morris en visa för Calle Reinholdz kallad "Om jag var neger ändå", som på ett skämtsamt sätt kan ha uttryckt en sådan längtan.¹¹⁷ Fascisten Erik Walles fruktade så sent som 1946 i pamfletten *Jazzen anfäller* omoralens spridning genom en musik som fötts av vad man kunde kalla "sex and drugs and Otherness": "Man kan inte förstå jazzen utan att taga hänsyn till trenne betydelsefulla fakta beträffande dess tillkomst. Den har skapats av negrer. Den har skapats av berusade negrer. Den har skapats av berusade negrer i bordellmiljö." Povel Ramel gav omedelbart ett fyndigt svar, i sången med samma namn: "Jazzen, den anfäller! Nu skall här trivas, / hela den gamla kulturen skall rivs [...] Jazzen skall fira en fruktansvärd seger: / innan ni anar det själv är ni negrer!" Musiken blandade traditionella och moderna inslag med en rap-liknande rytmiserad talsång och utmynnade i en pastisch på centraleuropeisk bombastisk stil. Den musikaliska hybridglädjen motsade direkt rasismens renhetsiver. Liksom Karin Boye, Gunnar Ekelöf och Alice Babs förstod även Ramel att insikten att alla är främlingar inför sig själva också öppnar dörrar till andra främlingar på jorden.

Det kvinnliga

Hon springer helst på jazz på Röda Kvarn
men va' uti sitt hem och föda barn
det gör hon under små stilla stunder
när hon är särskilt upplagd och på gott humör.

Ernst Rolf i "På lediga stunder", 1929

De teman som hittills berörts tycks höra samman parvis. Två dimensioner har främst med tid att göra och löper i viss mån parallellt, även om de alls inte är identiska. Dels den samhälleliga tiden: gammalt mot nytt. Dels den personliga tiden: äldre mot unga. Dessa bägge tidsdimensioner kunde i den svenska jazzens ungdom ibland glida isär, men det fanns ändå en tendens att tidigare traditioner och generationer ställdes på samma sida gentemot det nyas och det ungas förenade front.

De följande två dimensionerna är främst rumsliga och tenderade också att delvis överlappa varandra, medan deras korrelation med de bägge ovannämnda var betydligt lösare. Dels det sociala rummet: högt mot lågt. Dels det geografiska rummet: det egna mot det främmande. Det hände att det som är nära sattes lägre än det som är fjärran, men på motsvarande sätt som med tidsdimensionerna var huvudtendensen ändå tvärtom att de bägge rumsliga axlarna löpte parallellt, så att det främmande bedömdes som klass- och smakmässigt lägre än det vita eller svenska.

Förbindelserna mellan de bägge tidsliga och de bägge rumsliga dimensionerna föreföll däremot lösare. Även om en tendens kan anas att alla dessa fyra huvudtyper av nya, unga, låga och främmande Andra sammanfördes med varandra, så fanns det åtskilliga exempel på korsningar av nytt+ungt med högt+nära eller traditionellt+gammalt med lågt+främmande.

Den dimension som ska presenteras i detta kapitel löper på tvärs mot de tidigare. Den relationella dimensionen mellan manligt och kvinnligt skär igenom de övriga hierarkierna och problematiserar den bild som hittills givits. Hela jazzens och populärkulturens historia präglas i grunden av konstematiken. Det är därför hög tid att sätta sökarljuset på denna tematik, som redan åtskilliga gånger skymtat fram i det tidigare.

Liksom de andra identitetsdimensionerna har kön såväl biologiska och psykologiska som sociala och kulturella aspekter – könsproduktionen innefattar såväl kropp och själ som interaktion och symbolskapande. Även denna dimension är sammansatt av minst två olika huvuddelar: *sexualitet* och *könsidentitet*. Båda är olösliga blandningar av materiell kropp och samhälls- och kultur. Sexualitet/kön motsvarar därför varken engelskans begreppspar *sex/gender* eller det i Sverige ibland använda *kön/genus*. Kön rör hur människor placeras och uppfattar sig själva som män eller kvinnor, medan sexualitet rör riktningen av människors begär mot exempelvis det andra eller det egna könet. Att vända sin sexualitet mot män ingår inte i alla kvinnors könsidentitet, även om den rådande heterosexuella könsordningen gör att det i många sammanhang felaktigt tas för givet att så är fallet, vilket leder till att sexualitet och kön förväxlas. Och inte bara bi- och heterosexuella kvinnor utan också bi- och homosexuella män riktar erotiska begär mot män. Sådana begär kan även formeras kring annat än de bägge könen som sådana, vilket ytterligare skiljer sexualitet och kön åt. Sexualitet är en central delaspekt av könsidentiteterna, och förknippas ofta med könspositioner, men helt överlappande är ändå inte de bägge dimensionerna.

Liksom för de tidigare dimensionerna är det vanligt att könstemat i sin helhet identifieras med dess Andra-pol, kvinnligheten. Pratar man exempelvis om ras och etnicitet förutsätts ofta att det är icke-vita eller invandrare som är på tapeten, och när rubriken är ”kön” så brukar det handla om kvinnor. I dominerande diskurser döljs därigenom den dominanta manliga sidans könslighet: män ses som mönster för människor i allmänhet, medan kvinnor blir undantaget längs könsaxeln. Så upprätthålls manligheten som förment neutral norm.

Kön är mer än de tidigare dimensionerna en polär ordning med två varandra skenbart uteslutande sidor. Ålder, klass och etnicitet har visserligen också sina hierarkier och extrempositioner, som förstärks av olika typer av ideologisk polarisering och dikotomisering, men de mjukas upp av otaliga mellanpositioner. Att det finns flera olika sorters sexualitet är väl någorlunda klart, men i själva verket är också könsordningen mer nyanserad än man först kan tro. Dels finns det otaliga varianter av manligt och kvinnligt, dels förekommer i vissa sammanhang ”neutrala” positioner utan någon tydlig könskodning överhuvudtaget, och därtill kan det androgyna ses som en tredje, blandad mellanposition som kombinerar (det som brukar uppfattas som) manligt och kvinnligt på ambivalenta sätt.

Dessa drag gäller generellt, men mellankrigstiden var en period då den moderna människan befann sig i särskilt häftig gungning också på detta fält. Moderniseringsprocesserna har i flera historiska vågor lett till omprovningar av de samhälleliga ”kontrakt” som reglerar relationerna mellan könen i vardag, familj, kulturliv, arbete och politik. 1920-talet var en sådan period, där jazzmusiken blev en arena där könsrelationerna omförhandlades. Könsidentiteter skapas och omskapas i samspel mellan människor, institutioner och symboliska resurser, och populärkulturen ger uttryck för existerande föreställningar och bidrar med verktyg som både styr och används i dessa praktiker. Inte minst populärmusiken deltog med stor intensitet i dessa processer och omgavs av mångahanda försök att i ord formulera vad som var på gång. Först ska här jazzvärldens förhärskande könsmissiga identifikationer anges, därefter beskrivs olika dåtida sätt att skildra hur moderna kvinnor och män skilde sig från traditionella mönster. Efter en granskning av sexualitetens plats i jazzens texter handlar det sedan om hur kvinnligheten i både populära texter och primitivistisk litteratur knöts fast till naturens ursprunglighet. Slutligen får Karin Boyes *Astarte* exemplifiera en mer ambivalent, öppen och kritisk hållning.

Jazzens kön

Under andra hälften av nittonhundratalet gled jazzintresset upp i klasshierarkin, men åtminstone lyssnandet tycks vara relativt jämnt fördelat mellan könen, och jag kan inte finna några belägg för att det skulle ha varit annorlunda i den svenska jazzens ungdom. Däremot är det aktiva utövandet av jazzmusik klart mansdominerat, och så var även fallet före 1950, även om denna tendens kan ha förstärkts ytterligare av snedbalansen i det som skrivits om den. För jazzens dåtida krönikörer var kvinnorna perifera, och med tiden har en ensidigt manlig kanon skapats och cementerats.

De kvinnor som framträdde i Nat Shapiros och Nat Hentoffs *Jam Session* från 1955 betonade att de haft svårt att få erkännande (och betalning!), men deras böner att inte glömmas bort klingade ohörda. ”Och glöm inte Lovie Austin. Hon skrev och spelade *massvis* med blues [...] och gjorde hundratals skivor i början av epoken”, vädjade Alberta Hunter förvägves.¹ Det hindrade nämligen inte samma boks danska utgivare från att effektivt glömma henne, för trots Hunters vädjan saknades Austin i den

namnlista på 145 stora jazznamn som tillfogats längst bak i bokens danska (och svenska) utgåva. 11 kvinnor har där tagits med, vilket motsvarar 8 %. Av dessa är 7 sångerskor, medan 2 presenteras som musiker (Lil Armstrong och Mary Lou Williams) och 2 främst anges ha meriten att vara hustrur till stora jazzmän – ingen man presenteras däremot som make till en jazzkvinna! Ändå omnämner i boken många äldre jazzmän flera viktiga kvinnor i speciellt den tidiga New Orleans-epoken, men dessa kvinnor hade då ofta inte helt sedliga yrken och trots att de var sångerskor och/eller organisatörer av musikscener (med bordellanknytning) så har de effektivt marginaliserats som musikaliska aktörer ur den senare jazzhistorieskrivningen. De reducerades till kuriösa bihang, och deras aktiva roll i jazzens födelse retuscherades därigenom noga bort.

De svenska skildringarna har i detta avseende genomgående likartad karaktär och undantränger rentav än mer totalt kvinnornas bidrag till jazzhistorien. Som nämndes i förra kapitlet klassificerade artistbiografierna i Nils Hellströms jazzbok från 1940 musikerna efter ras. Det är intressant att notera att för afroamerikanerna markerades där även könsskillnaden genom att man valde beteckningarna ”neger”/”negress” istället för ”svart”, vilket ju varit mer parallellt med den kortare beteckningen ”vit” med vilken ljushyade musiker angavs. Boken listade cirka 250 jazzartister, däribland 11 kvinnor (4 %), varav 3 vita vokalister/grupper, 6 svarta vokalister och 2 svarta instrumentalister (Valaida Snow och Mary Lou Williams).

Gunnar Erikson och Artur Lundkvist gick i sin *Karavan*-artikel från 1935 igenom 12 artister under var sin rubrik – alla män, och bara en av dem vit (Spike Hughes). De beskrev dessutom 29 enskilda musiker i storbanden, däribland de 2 kvinnorna Adelaide Hall och Valaida Snow, vilket totalt ger en kvinnlig andel om 5 %. I sitt Clartéföredrag från 1946 tog Gustaf Rune Eriks upp 43 namn, varav endast 3 kvinnor, alla sångerskor (Bessie Smith, Ida Cox och Helen Humes), vilket innebär 7 %. Eric Sandströms artikel från 1947 omnämnde 16 artister, varav ingen kvinna (0 %). De riktigt ”stora” var förstås alltid män: de enda namn som dyker upp i samtliga översikter är Louis Armstrong och Duke Ellington.

För senare jazzgenerationer har jazzen varit en så gott som enkönat manlig angelägenhet, vilket möjligen har börjat förändras först mot slutet av seklet. För exempelvis författaren Svante Foerster 1958 var jazzens ”spisarkollektiv” tveklöst ett gäng av ”ynglingar” mitt uppe i en ungdom-

lig generationsprotest. Bland de 275 stora jazznamn Lasse O'Månsson räknade upp 1970 återfanns endast ett par kvinnor (1 %). Bo Everling och Rolf Yrlid har i en bok från 1997 med 4 kvinnor (alla sångerskor) bland kortbiografierna över 69 jazzmusiker (6 %).²

Bland dåtidens svenska jazzutövare har mina källor inte funnit någon enda kvinnlig instrumentalist värd att nämna. Troligen var de också i praktiken mycket sällsynta, även om exempelvis en och annan kafé- eller biografpianist med jazzintresse antagligen kan ha varit kvinna. Bland populära och framstående sångskrivare i genren fanns textförfattaren Anita Halldén (främst på trettioalet) och kompositören Gurli Bergström (från slutet av trettioalet). Det är slående att bägge såg sig föranledda att dölja sig bakom de neutralt eller manligt klingande pseudonymerna S.S. Wilson respektive Kai Gullmar, medan ingen man kom på tanken att framträda med ett kvinnligt aliasnamn. Liknande strategier valdes sedan länge av många kvinnor även på andra områden – tänk på artonhundratalsförfattare som Mary Ann Cross (f. Evans)/George Eliot eller Victoria Benediction/Ernst Ahlgren. Situationen var om möjligt än värre på konstmusikens område. Där hade artonhundratalets borgerliga salonger givit kvinnor en viss (om än marginell) plats, men med utvecklingen av det moderna musiklivets tunga institutioner (offentligt konsertväsende och legitimerade utbildningar) kom de närmast helt att utestängas från dess ledande positioner bland annat som kompositörer, medan populärmusiken åtminstone gav utrymme för några, som exempelvis Alice Tegnér.³

Anita Halldén (f. Wollter, 1887–1970), alias S.S. Wilson, kom från Ystad men flyttade till Göteborg. Hon övergick från poesi till sångförfattande åt framförallt Ernst Rolf med början 1918, lockad därtill av sin blivande make, kapellmästaren Nalle Halldén. Hon var även verksam som pianist samt som operettöversättare och dramaturg vid Stora teatern i Göteborg. Hon vistades bland annat en tid i London ”som kunskapare åt Rolf” och var på så vis en viktig länk för inspirationen utifrån. Gurli Bergström (1905–83), alias Kai Gullmar, hör till landets främsta kompositörer av populära sånger på skiva och film. Hon började som revyartist i hemstaden Sundsvall, engagerades av Rolf 1929, innehade 1932–38 Skivbaren i Stockholm och slog på mitten av trettioalet igenom som skicklig melodimakare. Hon framträdde även som sångerska och komponerade cirka 500 melodier vid sitt piano – utan att någonsin lära sig noter.⁴ Den helt övervägande andelen låtmakare var trots dessa iögonfallande insatser ändå

män. Alice Babs är upphovskvinna till en melodi ("I would like to sing a song", 1941) och Anna Myrberg till en text (den alls inte jazzartade "Sju sjungande sjömän på skeppet Charlott", 1928) i mitt material, men det är allt. Endast i 4 % av de populära sånger jag fått med är texten skriven av en kvinna, och endast 7 % har någon upphovskvinna alls (text eller musik). I omkring var tredje inspelning stod dock kvinnor för sången.

Övergår man däremot från kataloger över musiker och upphovsmän till skildringar av jazzmiljöer i allmänhet ser bilden annorlunda ut. Särskilt när det gäller sång och dans är kvinnor där betydligt mer framträdande. Den arketypiska jazzidentiteten har till och med betecknats som kvinnlig, särskilt under tjugotalet när den nöjeslystna jazzflickan – "flappers" – ansvarslösa och odisciplinerade kvinnlighet väckte traditionsbevararnas oro över en av moderniteten frisläppt kvinnlig sexualitet med androgyna tendenser. Samtidigt som jazzen från tjugotal till femtiotal steg från lågt till högt trängdes kvinnorna bort från dess aktiva roller och skrevs ut från dess historia. Unga kvinnors nyckelroll som smakförmedlare förstärktes dock under swingeran i länder där amerikanska soldater uppehöll sig, bland dem även svarta musiker som kunde bli föremål för uppvaktning.⁵ Men även i Sverige var danslystna kvinnor ett sorts smakens avantgarde, både fruktade som männens förförare och föraktade som förförda av modeskiftena.

Det var i princip alltid männen som komponerade och spelade instrumenten medan kvinnorna dansade och sjöng, i varenda film och sång från den tiden. Någon gång kunde kvinnor få synas vid pianot, som genom sin mellanställning mellan hem, skola och nöjesliv var ett "tillåtet" instrument för dem. Sången "Min hobby" (1941) lät Lisbeth Bodin formulera den allenarådande rollfördelningen: "oh boys, go on! Ni spelar, och jag ska dansa, sjunga". Det fanns även sjungande jazzmän, men för kvinnorna var sången nästan den enda kanalen in i jazzen. Sånger och sångtexter var förknippade med det populärt låga – schlagers krävde sångtexter för att vinna riktig popularitet på film och skiva. Jazzlåtar som skulle bli breda hits behövde därför sång, vilket jazzmusikerna ibland upplevde som en eftergift åt kommersiella krav och därmed som något feminiserande.

Arbetsdelningen var en av starka krafter noga upprätthållen vertikal makthierarki där sång och dans gavs lägre värde än instrumentalspel och komponerande. 1936 började man exempelvis anordna jazztävlingar, och 1940 genomförde *Orkester Journalen* en tävling för "refrängsångerskor",

där ”en dalkulla” segrade, vars namn krönikören Nils Färnström tydligen inte ens fann värt att nämnas.⁶ Jazzmusiker såg allt oftare det rena, komponerade eller improvisatoriska instrumentalspelet som vägen till hög och fin konst, medan sånger och sångtexter uppfattades som en eftergift åt den vulgärt kommersiella smaken. De kunde på turnéer därför behandla kvinnliga vokalisterna på ett väldigt nedlåtande sätt. Där utvecklades på fyrtio- och femtiotalen en fastlåst konstellation av sång, kvinnligt och populärt, föraktad av de avantgardistiskt strävande männen som helst ville spela rent instrumentalt bebop för andäktigt lyssnande kännare. Slutet av fyrtioalet innebar en uppdelning mellan dansare och spisare, med dans till stora orkestrar i Nalens stora sal medan diggarna stod och beundrade avantgardet i den mindre Harlem-lokalen. I efterkrigstidens reaktion på de starka och självständiga kvinnor som florerat från tjugotalet fram till andra världskrigets slut odlade manliga musiker en allt tuffare stil för vilken det kvinnliga framstod som ett förföriskt hot, och de höll därför kvinnliga kollegor på avstånd. Det var sådana könskonstruktioner musikerna tog med sig in på konsertscenerna, och där blev verkliga kvinnor ett alltmer störande moment.

Här sammanflöt alltså sociala och estetiska distinktioner från skilda dimensioner. I rocken kom sångarna att vara centrala i grupperna, oftast rentav som frontfigurer. I jazzen var de istället marginaliserade ”refrängsångare”, näst intill utstötta av sina medmusiker. Ju mer jazzen sökte bli seriös desto mer marginaliserades sångrösten, åtminstone som bärare av texter. Med bebopen utvecklades scatsångens sätt att åter föra in rösten men nu som instrument. Nonsensartad scatsång kunde möjligen tillåtas när jazzen blivit seriös. Det uppstod alltså en sorts konvergens mellan röst och instrument, där instrumenten efterliknade människoröster och sångarna lät som instrument. Trots att jazzen såg instrumenten som sånghärmande och sången som instrumenthärmande hade vokala inslag oftast låg status. Det som blev emblem för det vulgärt låga var tudelade kombinationer där dansant pulserande instrumentkombinationer åtföljde melodiska och ordrika sångstämmor. Just sångtexter symboliserade en alltmer föraktad populärkultur som många seriösa musiker helst ville lämna bakom sig. Artister som Billie Holiday eller Ella Fitzgerald, och här hemma Alice Babs, fick kämpa hårt för att hålla sig kvar och accepteras i grabbgången. I viss mån var det en kompromiss med publikens önskemål som gav dem möjlighet att utveckla sin talang. Det var signifikativt att det var

den tonåriga Alice Babs som kände sig manad att låta skönhetsoperera sin näsa för att säkra artistkarriären, vilket det vid den tiden skulle krävt en avsevärt gravare skönhetsfläck för att förmå en manlig kollega till. För kvinnan var kroppen och utseendet ett nödvändigt instrument att spela med, och artister som Ella Fitzgerald har uttryckt den stora sorg och de problem det kunde innebära att inte känna sig tillräckligt väl utrustad i det avseendet.

Vad som här var orsak och verkan är svårt att säga. Vad kom först: flykten från det populära, kvinnligheten, kroppen eller orden? De grep hur som helst stegvis in i varandra och bildade successivt en stelrande konstellation där varje led förstärkte de andra. Rädslan för det feminina var i varje fall en stark drivkraft i stora delar av kulturlivet, då som nu.

Arthur Österwall talade mycket om sin kände jazzspelande bror Seymour men nämnde bara i förbigående systemen Irmgard, som var "Sveriges första egentliga jazzsångerska". Gustaf Rune Eriks understryker att bara arbetargrabbar gick på de ABF-cirklar som handlade om musik: "Det fanns en och annan radikal brud som hoppade in också..." Men det hörde till undantagen. En amerikansk damorkester ledd av Ina Ray Hutton tyckte han och hans spisarvänner lät "mossigt". Han kunde inte dra sig till minnes några kvinnliga jazzmusiker i Sverige, utom kanske någon pianist på landsorten. Kommunisten Harald "Bagarn" Andersson framhävde hur Blåblusarna på populärkulturens område mest drev med kvinnligt orienterade genrer som "sentimentala kärleksfilmer" och "wienerromantikens dekadens", medan hans idealbild av den sanne proletären helt självklart var manlig: "Arbetaren... han [sic!] måste i allra högsta grad ha moral." Hans kollega Anna-Lisa Grönholm berättade å sin sida om hur hennes makes sjukdom och barnen snart tvingade henne att sluta med såväl sång och teater som politik för att samtidigt både arbeta och ta hand om familjen. Kvinnorna var mer sällan med i de politiska och konstnärliga diskussionerna – de hade ju många barn, bodde primitivt och måste alltid sköta hushållet. I Blåblusen var det grabbarna som sjöng solokupletterna och skrev allt material, medan kvinnorna som regel sjöng i kör. "Det var precis som om dom inte hade förtroende för att släppa fram oss. Manssamhället! Dom litade inte på att vi skulle klara av det."

Ytterligare en faktor var radio- och grammofonteknikens roll. Jazzen förmedlades ju främst via dessa medier, och särskilt från LP-skivans introduktion 1948 till stereogrammofonernas allmänna genomslag tio år se-

nare kodades hifi-tekniken allt tydligare som manlig, medan den familjecentrerade televisionen kom att ses som en kvinnlig teknologi. Spisarnas skara blev snart grabbgång runt vilka kvinnorna cirklade i utkanten som kaffekokande fästmör och hustrur. De få som trotsade sådana normer behövde kraftfulla motstrategier för att inte marginaliseras.

I jazzens ungdom fanns det däremot ännu framträdande kvinnliga aktörer också på grammofonmediets område. Kai Gullmar drev som nämnts skivbutiken Skivbaren i Stockholm 1932–38, där hon även hade en inspelningsstudio och fick besök av kändisar som Ernst Rolf och Greta Garbo. 1928 hade hon jobbat i Audofons grammofonaffär och 1930–31 stod hon bakom disken på Lundholms Pianomagasins grammofonavdelning. Där var Dagmar Sandström föreståndarinna – samma kvinna som några år senare gav Alice Babs hennes smeknamn, den ”bussiga Dagmar Sandström” som hjälpte henne i starten av karriären genom att även puffa för hennes i Sandströms Din egen röst-studio inspelade lackskivor och förmedla kontakter i branschen, bland annat med Povel Ramel. ”Dagmar Sandström. Man tyckte om henne, respekterade henne. Hon drev sin lilla studio med älskvärd auktoritet”, mindes Povel Ramel och beskrev livfullt hur hon 1942 bestämt såg till att Alice Babs spelade in hans ”Vårt eget Blue Hawaii”.⁷ Andra minns att på Café Flamman på Vattugatan arbetade en ung kvinna som hette Märta och som spelade jazzplattor för kunderna.⁸ Kanske var det henne Artur Lundkvist avsåg när han berättade om en ung kvinna som förestod en musikbutik i Stockholm och som han pratade jazz med? Fast Thore Jederby nämnde även en Ruth ”Pyret” Ekås som i början av trettioalet ”tog in praktiskt taget allt i jazzväg”: ”Alla i Stockholm som på den tiden tyckte om jazzmusik gick till Pyrets affär”.⁹ Hon ringde ibland upp honom och tipsade om att nya Armstrongskivor anlant. Ruth Ekås lär ha varit född kring 1910; men när jag 1996 sökte nå henne för en intervju hade hon sorgligt nog avlidit året innan. Albert Backlund mindes henne väl och förmodade att hon var den enda kvinnan som kunde något om jazz. Hennes skivaffär Harmoni låg på Birger Jarlsgatan, i hörnet mot Hamngatan. Hon fick en gång rentav äran att besöka den Club 78 där Backlund och hans manliga generationskamrater spisade jazz. Den fortsatta jazzgemenskapen i Club 78 förblev helt manlig, bortsett alltså från enstaka gästspel. Backlund mindes att man på trettioalet aldrig kom i kontakt med kvinnor som tyckte om jazz – ”De tyckte ju bara om att dansa och titta efter snygga killar. Och det var väl ömsesidigt naturligt-

vis.” Fast 1939 var han med på Salle de Paris när Alice Babs kom ner och talade om att hon hade sjungit på Konserthuset. Alice Babs själv kom 1940 med i ett spisargång, där Gösta Theselius, Per Arne Crona, Georg Hansson och Arne Domnérus i enlighet med tidens mer avancerade trender riktade hennes uppmärksamhet mer mot soloprestationerna, medan hon förut mest fascinerats av det arrangerade ensemblespelet.¹⁰ Hon hade ju för övrigt också haft jobb som skivaffärsbiträde. Det är slående hur många kvinnor som dyker upp i denna position, som nycklar till jazzkonsumtionen, medan däremot typbilden av senare tiders popmusikförsäljare är en ung man. I mitt material nämns ingen enda manlig skivförsäljare, utan de som lämnat minnesspår efter sig verkar ha varit kvinnor. I detta konsumentinriktade serviceyrke fanns en accepterad nisch för jazzintresserade kvinnor.

Visst fanns det alltså enstaka kvinnliga jazzartister, särskilt i fråga om sång. Och uppenbart fanns det flera kvinnliga kännare som förmedlade skivinspelningar och på andra sätt spelade nyckelroller i jazzens infrastruktur. Inte minst stod kvinnor i rampljuset på dansens område. Och ändå räknades de liksom inte in. Männen arbetade allt hårdare på att göra jazzen till en renodlat maskulin angelägenhet och konstruerade bilden av kvinnan som hinder och störning. Deras mödrar, fruar och fästmör tvingades ansvara för familj och hushåll och framställdes som tack just därför som trista glädjeförstörare som hämmade deras solitära jazzdiggande och måste hållas på avstånd från denna njutning. Det grämde Backlund oerhört att han på fyrtioalet missade jazzkonserter med bland andra Dizzie Gillespie och Jimmie Lunceford på grund av antingen övertidsarbete eller att hans fästmö ville gå på något annat istället: ”Det förlåter jag henne aldrig”. Där fanns en traditionell konkurrens mellan kompisarna och fästmön: ”Nä, hon fattade inte att det var intresset för jazzen man ville ha. Ändå träffades vi vid en grammofondans där dom spelade Jimmie Lunceford.” Att låta även henne följa med ut var inte aktuellt. Jazzen förde dem samman men höll dem sedan också isär. Konflikten mellan gänget och kvinnan (som mamma och flickvän) är ett klassiskt tema i manlig ungdomskultur, inte minst senare inom rockens värld. Den samspelade med de olika mans- och kvinnobilder som cirkulerade i tidens populärkultur, där den bröts emot andra könsbilder och relationer som den moderna urbaniteten förde fram.

Den nya tidens kvinnor och män

Kvinnor utgjorde på vissa fronter den kulturella moderniseringens förtrupp, särskilt när det gällde konsumtion och populärkulturbruk, familjeliv och socialt umgänge, personliga relationer och könsroller. Förhärskande traditionella normer satte det manliga högst och värderade moderna kvinnors smak som låg. Men fronterna skiftade och traditionella och nya drag i mans- och kvinnobilder växlade på högst motsägelsefulla sätt. Den nya kvinnan blev en metafor för den moderna storstadens fascinerande, uppslukande och överskådliga flöden, i tätt förbund med masskulturens film och illustrerade veckopress. Så knöt exempelvis Alice Babs lovsång till radion i ”Jag har en liten Radiola” (1939) an till en vanlig reklamgenre över stora delar av världen, där man just på trettioalet i annonser ofta lät unga kvinnor posera vid en radioapparat, så att den nya kvinnan fick lansera det nya mediet. Men inte bara populärkulturen utan även avantgardets modernister såg masskulturen som feminin och sökte distansera sig från dess hotande kvinnliga publik. Att kvinnor blev mer synliga i den moderna staden distraherade och provocerade många män, som försökte kontrollera och begränsa den kvinnliga blicken. Virginia Woolf och Walter Benjamin hörde till dem som skildrade det moderna stadslivets erfarenheter som en organisk strömflod, där flanerande män flöt omkring i stadens kvinnligt kodade oceaniska flöden, pendlande mellan narcissistisk njutning och existentiell ångest. Afroamerikanska kvinnor tenderade att ha en något större självständighet gentemot sina män än vita, vilket kan ha gjort jazzen med dess svarta bakgrund än mer brännbar.¹¹ Dessa metaforiska kopplingar mellan modernitet, stad, kvinnor och afroamerikanskt influerad populärkultur var framträdande även i mellankrigstidens Sverige.

”Den nya kvinnan” blommade ut på tjugotalet. En första generation av nya kvinnor framträdde i själva verket redan bland 1870-talets akademiska pionjärer, följda av en andra generation kring sekelskiftet 1900, varför tjuogo- och trettioalens nya kvinna kan ses som en tredje generation.¹² Men det var då hon fick ett bredare genombrott. Den finlandssvenska poeten Edith Södergrans ”Vierge moderne” (1916) uttryckte detta nya kvinnoideal, som var ambivalent. ”Jag är ingen kvinna. Jag är ett neutrum. / Jag är ett barn, en page och ett djärvt beslut, [...] jag är ett språng i friheten och självet... / Jag är blodets viskning i mannens öra, / jag är själens frossa, köttets längtan och förvägran, / jag är en ingångsskylt till nya

paradis. / Jag är en flamma, sökande och käck, / jag är ett vatten, djupt och dristigt upp till knäna, / jag är eld och vatten i ärligt sammanhang på fria villkor...”. Å ena sidan en närmast kropps- och könlös jämlik neutralitet, men å andra sidan återklingade i både ”blodets viskning” och naturliknelser som ”flamma” eller ”vatten” reminiscenser av äldre tiders natur/kultur-dikotomi. De utopiska visionerna om kvinnan som ”ingångsskylt till nya paradis” föregrep manliga primitivisters syn på kvinnligheten som förlösare.

I tjugotalets mode och livsstil slog sedan den garçonne-aktiga kvinnotypen igenom, som djärvt blandade manligt och kvinnligt i ungdomliga och androgyna kroppsgestalter. Kläder och makeup som framhävde den magra ungflickskroppen genom att utjämna könsskiljande kroppskurvor innebar ett ungdomsfixerat förkastande av det moderliga, som sågs som de traditionella könsrollernas mest förtryckande element.¹³ För att göra sig fri från gamla förtryckande kvinnoideal valde många kvinnor att utveckla androgyna kroppar och livsstilar med traditionellt ”maskulina” inslag, och en vanlig strategi var att istället för att fastna i den föreskrivna moderlighetsrollens inskränkningar betona det ungdomliga i form av ungflickan, pojkflickan utan påfallande kvinnliga könsattribut. Så förbands åter det kvinnliga med det unga, vilket byggde på ett förråd av femininitetsbilder med barnsligt omogna drag, där kvinnan sågs som nätt och jämnt vuxen. Mellan ungflickan och modern som ideal fanns en intrikat spänning, som antog successivt nya gestalter. Modersgestalten tenderade att omhuldas av de konservativa men återkom även bland såväl modernistiska primitivister som vissa feminister. Ungkvinnan utmanade konventioner genom att nöjeslystet och självsäkert röra sig i storstädernas offentliga rum och kunde likaså anta skiftande skepnader. Unga kvinnor var under denna period en särskilt het kombination, men det fanns ingen entydig korrelation mellan ungdom och kvinnor. Även unga män utmanade ju konventionerna – ja, ofta föreföll redan då ungdomsgäng och subkulturer vara närmast per definition manliga, så att det kunde se ut som om kvinnor knappt alls hade någon ungdomskultur.¹⁴ Men när det gällde andra pubertetsdrag som instabila känslostormar, inåtvänt identitetssökande, idoler och stilisering av den egna kroppen framför spegeln var den typiska ungdomen snarare en hon. Den nya kvinnans ungdomlighet var trots sådana mångtydigheter framträdande, och den harmoniserade med den moderna tidens ungdomlighet och tendensen att böja det nya i femininum.

Den litteratur som skrevs av kvinnor efter första världskriget formulerade en ny sexualmoral mot bakgrund av kvinnors nyvunna rörelsefrihet i samhället som resultat av första världskriget, urbaniseringen, kvinnofrigörelsen, det kvinnliga lönearbetet och den frambrutande psykoanalysen. I populära romaner, filmer och tidningar fick denna nya typ av kvinna en särskilt stark ställning med sin uttalade självständighet, stilmedvetenhet och smak för de modernaste trenderna vad gäller konsumtionsvaror, livsstil och moral. Ofta skildrades denna nya frigjorda kvinnotyp påtagligt ambivalent, som farlig och ytlig men också lockande och stark. En del kvinnliga författare tog del i den primitivistiska eller vitalistiska riktningen genom romaner som knöt kvinnan till jorden och erotiken i en sensualitet som frikopplades från religiösa och patriarkala band.¹⁵ Några tog alltså den moderna storstadsandans parti, medan andra tvärtom sökte tidlösa rötter i det förment naturliga lantlivet, men i bägge fallen betonades naturlighet, frihet, styrka och sexualitet som med skiftande framgång bröt mot traditionens patriarkala maktstrukturer. Kritiken provocerade traditionsbevararna. I en ledare i kristna *Svenska Morgonbladet* 30/1 1934 attackerades Agnes von Krusenstjerna och Karin Boye: ”Det är beklämmande att se *kvinnor* på detta sätt plädera för familjelivets upplösning. Det är naturvidrigt, det är samhällsvidrigt.”¹⁶ Detta inledde en utdragen debatt om kvinnor, litteratur och sexualmoral, men likartad kritik hade då redan länge framförts i populärkulturen.

Den nya kvinnan fanns i litteratur och film, men lika mycket i vardagslivet – inte minst i anslutning till jazzdansandet. Också en motsvarande ny manlighet väckte under mellankrigstiden mångas farhågor i hela västvärlden, där man befارade framväxten av en destabiliserad manlighet som börjat bli ”kvinnligt” passiv, medan den lika destabiliserade kvinnligheten blivit ”maskulint” aggressiv. Gränserna mellan könen tycktes vackla betänkligt. Den tyskinspirerade konstmusikkompositören Wilhelm Peterson-Berger slog i en artikel från 1921 fast att det i det andliga livet fanns ”två själstyper, den manliga och den kvinnliga”.

Dessa äro emellertid icke alls fördelade på individerna i överensstämmelse med det fysiska könet, utan tvärtom så att alla individer, män som kvinnor, vilka röja en utpräglad viljekaraktär, en aktiv och till logisk renhet strävande tanke, en oemotståndlig dragning till de manliga, etiska idealen (frihet, mod, självständighet, äkthet, trohet),

de motsvarande estetiska (enkelhet, klarhet, stor linje, sträng stil o.s.v.) och de elementära (alstrande och gestaltande kraft) representera alla den manliga själstypen. Att kalla den andra, som i allting är ungefär den förras motsats, för kvinnlig skall möjligen uppfattas som misogyni. Jag bör emellertid betona att enligt min åsikt långt mer än 50 procent av alla män, åtminstone inom den vita rasen, representera den kvinnliga själstypen och att gemensam själstyp just är en mycket gynnsam förutsättning för att individer av olika kön skola erotiskt dragas till varandra. För övrigt måste man här liksom överallt i liknande fall tänka sig att mellan de yttersta abstraktionerna, de absolut rena typerna, spänner verkligheten sin lina av oändliga gradationer och omärkliga övergångar.

Dessa båda motsatser, verkliga världs- och stormakter i andens rike, kämpa naturligtvis ständigt om övertaget, och det förefaller som om de växelvis dukade under. Vår tid, från kristendomens seger som statsreligion, står helt i den kvinnliga själens tecken: inkonsekvent, nyckfull, kaotisk och trasig, utan stil, utan kraft att gestalta sig, oändligt praktlysten, njutningslysten, nyfiken, sentimental, romantisk, religiös, oklar, ologisk, kompromissande, advokatorisk, skådespelaraktig. Denna epok förefaller ha nått sin höjdpunkt med världskriget och efteråt – kulminationen yttrar sig i den fullständiga frånvaron av ”stora män”, storstilade, starka, skapande, ledande andar.¹⁷

Här framträder en klassisk könsplaritet som ett grandioöst krig mellan två motsatser, med kvinnligheten definierad av brist genom negationer som ”inkonsekvent”, ”utan stil” och ”ologisk”. Hon var enligt den traditionella normen för lite manlig. Och tidens huvudproblem var männens och därmed kulturens allmänna feminisering, där jazzkulturens kaotiska njutningslystnad skulle ha passat perfekt som exempel – även om reservationerna kring den vita rasen eventuellt skulle kunnat antyda att svarta män bjöd feminiseringen motstånd. P.-B. nämnde antikens män, Jesus och Beethoven som goda exempel på den ”utpräglat manliga själstyp” som hade en förebildlig förmåga till ”radikalt tänkande” och protesterade sedan mot dem som velat jämföra Beethoven med Strindberg: ”Strindberg ägde ju ingenting antikbefryndat, utpräglad modernist och barn av tidsandan som han var; allt i hans liv och verk tycks mig röja en

kvinnlig själstyp – icke minst hans förhållande till kvinnan, med dess ständiga blinda attraktion och repulsion.” Han hävdade att ”hela kulturmänskligheten, hela den vita rasen och kanske ännu flera” ännu förnimmer Beethoven som ”en av de mest levande andliga makterna i tillvaron”, vars styrka ligger i ”spänningen mellan motsatserna”. ”Den kvinnliga själstypens senaste musikchampion, Richard Wagner, brottas sedan någon tid med Beethoven och tyckes nu sakta segna ned på knä. Betyder det en ny manlig världsepoks annalkande eller endast tonkonstens slutliga undergång av brist på motsatser?”¹⁸

Att som man feminiseras och kortsluta könsplariteten fruktades som en modernitetens civilisationsurholkande tendens av dem som beklagade jazzkulturens verkningar på de yngre männen, exempelvis Karl Gerhards ”Jazzgossen” (1922) med sina förvekligade gossar. Socialisten Ture Nerman ogillade av liknande skäl masskulturens amerikanisering: ”Jazz och charleston, tuggummi och pullovers, mannens feminisering och kvinnans avköning.”¹⁹ Jazzen kunde skapa alltför manliga kvinnor eller kvinnliga män, en sorts androgyna (könlösa eller snarare tvekönade) varelser som störde ordningen och måste angripas. Feminiseringen av mannen urholkade samhällets och kulturens fundament. Kritiken var seglivad. ”Om du vill ha’na, så får du ta’na” (1927) klagade över den ruckade könsordningen som givit kvinnor ökad makt på männens bekostnad: ”Min flicka var skön och vad jag var stark / Men snart var det hon som blev min monark / Så har vi bytt roll, hon är härskande kön / och jag är det svaga, och är bara skön / Hon säger var skåpet och jag ska stå / så jag vill helst tacka och gå”. Kvinnosakskvinnan Fredrika Bremer attackerades i nästa vers: ”Den kvinnan kan jag inte alls förstå / vad vill hon, vad gör hon, vart ska hon gå?” Sångens jaggestalt var skeptisk till en aktuell Bremerstaty, för han hade andra preferenser: ”kvinnosaken vill jag ha naken”, deklarerade han helt frankt och gladdes åt att ”i 37:an är jag Don Juan / där finns det tjejer hundratals!” I sådana nostalgiska utopier skulle kvinnan förbli underkastad som ett villigt begärsobjekt och mannen återinsättas på sin härskartron. Texten till denna antifeministiska slagdänga skrevs av väns-termännen Ture Nerman och Gustaf Johansson, vilket visar att klassernas och könens Andra långtifrån alltid gick i allians med varandra. I ”Nutidsgentlemannen” (1932) sjöng Ulla Billquist: ”Forna tiders hjältar det var karlar det minsann! / Våra dagars hjälte är ej kvinna och ej man. [...] Han ingenting är, han ingenting gör, han ingenting kan, / det är typiskt för en

nutidsgentleman. / Han ingenting spar, han ingenting har, han vill ej bli karl. [...] Han ingenting gjort av allt vad han bort, han aldrig är sann. / Det är typiskt för en nutidsgentleman!” Edvard Perssons vurm för ”karltag” i filmmelodin ”Sverige–Amerika hand i hand” (1947) ingår i samma linje av försök att återupprätta Mannen med stort M.

För nazisterna var det också viktigt att återupprätta den titaniske mannen i protest mot tidens förklenande vindar, för vilka jazzen bar stor skuld. Svensk Socialistisk Samling (tidigare Nationalsocialistiska Arbetarpartiet) bildades 1933 och hade en egen motsvarighet till de tyska nazisternas SturmAbteilung, StormAvdelningarna (SA), som skyddade egna möten och störde motståndarnas. För SA-reglementet var modern tidsanda, jazz och feminiserade män synonyma styggelser: ”En SA-man skall genom sitt levnadssätt utgöra en protest mot våra dagars förvekligade jazzgossar och snobbar och mot den moderna flabbandan och ungdomens ytliga fjärilsliv.”²⁰ Den nationella politiken hade överhuvudtaget en framträdande könsmissig och sexuell grundton.

Det fanns dock flera olika varianter inom varje läger. Ungflickans och flapperns androgyna kvinnodrag hade en sorts manlig motsvarighet i shejkfiguren, som med sin erotiska sensualism var ett annat sätt att över-skrida mansnormerna än den förvekligade jazzgossen. Shejkromantikens orientalism speglade en ambivalens och en förtäckt självkritik i förhållande till det egna västerlandet, inte minst dess könsidentiteter. Å ena sidan uttryckte bilder av råa, brutala orientaliska män en flykt från kvinnor. Å andra sidan var shejkgestaltens sensuella begärsobjekt uttryck för en feminiserad mansbild, jämfört med den kantige kostym- eller blåställskarlen.²¹ Det var en tid där entydigheter var en bristvara. Inte heller jazzsnubbarna var några mjukismän, utan framträdde gärna i självsäker machogestalt.

Men även om den feminiserade manligheten var ett kärt debattämne sköt långt fler tjugotalstexter in sig på de nya kvinnornas situation, särskilt deras yttre. Ture Nermans amerikaniseringskritik riktades till exempel mot både ”mannens feminisering och kvinnans avköning”.²² Vilken sorts könlöshet var det egentligen som befarades hos ”kvinnan”? Delvis handlade det om en sorts maskulinisering som i kombination med männens feminisering resulterade i en hotfullt gränsupplösande konvergens. Men tydliga kvinnliga drag bevarades ju också, och kritiken pendlade mellan att utmåla kvinnor som kyligt avkönade och som alltför hett och aktivt utlevande sexjägare. Än var hon oåtkomligt sval och ointresserad av

mannens inviter, än var hon en förförisk kvinna som gjorde mannen till sin hjälplöse slav.

Otaliga av tjuugo- och det tidiga trettioalets schlagertexter ironiserade över ”den moderna kvinnans” förtappelse – inte minst hade åtskilliga av Ernst Rolfs kupletter någon sådan vers. De som där gång på gång utmåladades som slavar under fanatiskt överdrivet jazzdansande var nästan genomgående de nya kvinnorna, trots att mansben ju också sågs fladdra på verklighetens tvåkönade dansgolv. Där ekade en oro inför den kvinnofrigörelse som inletts med de djupgående kulturella skiften som även lett till rösträttsreformen.

”Den moderna kvinnan” klandrades för att hon på eget bevåg tagit sig samma friheter som mannen länge haft. ”Att gå ut och svira, spela bridge och vira [...] gå ut på vift med den man ej är gift med [...] komma hem i hatten klockan fem på natten [...] hoppa kring i charleston” och röka cigarett och pipa och överhuvud taget själv ha ”allt som fordras av en karl” är utmärkande för den moderna kvinnan. Då är det inte längre ”lätt minsann att vara skapt till man”, särskilt som denna kvinna inte vill överta de förpliktelser – ”hjälpa till med mat och skatten” – som mannens traditionella frihet förde med sig. Mannen klagar över att hon med sitt ”skägg på överläppen” och alltmer grova sätt ej heller vill ”föröka” honom ”och slakten” eller ”med smek och kyssar locka”. Kvinnan som mannens kärleksobjekt (”Hon bör va’ liksom en efterrätt uppå tillvarons kotlett”!) och som hemmets slavinna med uppgift att ”laga mat och sköta hem och hus” och ”va’ uti sitt [!] hem och föda barn”, denna idealkvinna tycktes numera död och begravnen – allt begråtet av Ernst Rolf i ”De’ gör gumman me” (1927). Rolfs revymelodier förfasade sig över den moderna tidens fria kärlek, eller rättare sagt över den alltför fria kvinnan, ty lössläpphet betraktades som en självklar del av mannens natur. ”Alla vackra kvinnor är min passion, / det är min religion att vara smått mormon”, hette det i ”De’ har jag pippi på” (1929). ”Fastän jag är äkta man händer det ändå minsann att jag smiter ut varenda natt”, skaldades det i ”På lediga stunder” (1929), som samtidigt erbjöd ett typexempel på hur den kvinnliga motparten klandrades:

Den moderna kvinnan har klandrats uti dessa dar
Jämt hon går uti ett nöjesrus
Hon är fin och elegant, hon är stilig och dansant

Men laga mat och sköta hem och hus
det gör hon under små stilla stunder
när hon är särskilt upplagd och på gott humör
Till takt av trallen ifrån kristallen
slängs fram en margarinklick som hon kallar smör
Hon springer helst på jazz på Röda Kvarn
men va' uti sitt hem och föda barn
det gör hon under små stilla stunder
när hon är särskilt upplagd och på gott humör

Misogynin kopplades på detta vis ofta samman med en populärkulturkritik. Det var kvinnan som drömde sig bort från livets väsentligheter i veckopress, dans och populära filmer, medan mannen hade full rätt att roa sig ibland eftersom han antogs vara den som arbetade ihop hushållskassan och hade ansvaret för hela samhällets skötsel. Kvinnors hemarbete berättigade inte till någon motsvarande belöning. Den modernt frigjorda kvinnan ”struntar i moral” – ”Varje dag så har hon en ny idé. / Jag hinner aldrig me' fast jag bju'r te” (”De' har jag pippi på”, 1929). Så kopplades modernt och feminint samman som två besvärliga ting, samtidigt som där ändå också fanns en underton av fascination hos det kluvna manliga jaget.

”Fastän kvinnovärdet höjts sen Evas dar / snart på jorden är det ingen Eva kvar”, klagade den manliga sångaren i ”Det finns en flyktig likhet” (1930). Hennes moderna frihet hade gjort henne manligt okvinnlig och därmed både hotfull och mindre attraktiv. Friheten i sig var mindre problematisk, så länge den förblev mannens privilegium. Den förföriska kvinnan och mannen som hennes hjälplöse slav förekom ofta kring 1930. ”Inför dig jag tappar både sans och vett”, hette det exempelvis i ”De' har jag pippi på” (1929). Även om mannen lustfyllt tycktes vilja underkasta sig denna kvinnliga kärleksmakt var den också ett hot som krävde vaksamhet. ”Vet du vad hon kan, och vad hon skänker åt en man? / Hur hon kan sköta om chateau't [...] ifall hon inte blir despot / och går och le'r dig i en tåt / – det vet man inte förrän efteråt” (”Efteråt”, 1929).

Ernst Rolf erbjöd massor av talande exempel, men han var långtifrån ensam. Filmen *En piga bland pigor* (1924) skildrade en lättsinnig ”jazz-apa” som levde ut på dansrestaurangen Jazzil och allmänt bröt sedlighetens normer medan föräldrarna var på Rivieran, tills fästmannen tröttnade

på hennes ”slamsiga, idiotiska lyxtillvaro” och hon bevisade sin kärlek genom att istället göra pigornas sysslor på en lantgård. Kortfilmen *Prov utan värde* (1930) lät Karl Gerhard, omgiven av sköna kvinnor, hylla den moderna kvinnan i sångtexten: ”Hon känner inte till Gretchen men senaste sketchen och schlagern hon i öronen har. Den moderna romantiken samarbetar med rytmiken och de allra sista skriken ur jazzsuccén.”²³ I ”Lola dansar” (1930) suckar mannen över att ”Flickornas tycke numera mycke’ är för att ta en svängom” och skildrar den fullkomligt dansmaniska kontorsflickan Lola: ”Ack stackars liten som är så biten utav sin jazzbacill”.

Gång på gång ironiserades över den kalla, hårda och självupptagna nya kvinnan, som inte längre pysslade om man och hem utan istället lustfyllt gav sig hän åt de njutningar som tillhandahölls av städernas och mediernas nya konsumtions- och underhållningsutbud. De som skildrades som hemfallna åt överdrivet jazzande var mestadels kvinnor, och om de råkade vara män, som i ”Jazzgossen” (1922), så tenderade de att ses som feminina på ett laddat sätt som balanserade mellan homofobi och homoerotik.

”Blåa ögon som tjusa, röda läppar som le, gäcka, ta och ge, locka, fly och berusa. [...] Sådan är Eva utav igår och idag och männen bäva under hennes stränga lag” (”Eva”, 1931). Och samtidigt var hon farlig: ”ingen ros utan törnen, den moderna charmösen hon sticks [...] En liten kyss kan va ett ormbett...” (”Ingen ros utan törnen”, 1929). Antifeminina textinslag kunde legitimeras med hänvisning till en nationalskald: ”Att varje kvinna saknar logik har August Strindberg sagt. I falskhet har hon också praktik, så kvinnan hon har makt” (”Det står skrivet uti stjärnorna”, 1928). Medan Peterson-Berger förkastat Strindberg som en alltför känslomässigt ”kvinnlig själstyp” kom dennes misogyni här väl till pass för att ge tyngd åt förkastelse-domarna.

I Erik Asklungs roman *Lilla land* (1933) identifierades USA ur ett uttalat manligt perspektiv med förföriska, fallna kvinnor: ”Han är i Amerika. Stora vida land i väster. Vilda land. Land av kvinnor och brott, hemlängtan och ångest, nöjen och nöd.” För mycket kvinnor implicerade kriminella normbrott. I *Fanfar med fem trumpeter* (1934) skildrade han sedan den unga Märta, ”som under en kort tidrymd utvecklats till en hård, spänstig flicka av modern typ, vars huvudsakligaste intressen bestod av dans, flirt och biobesök”.²⁴ Den unga manliga litteraturen var full av liknande gestalter.

Några sånger från samma tid med den tongivande charmören Sven-Olof Sandberg illustrerade ett liknande förhållningssätt. Hans text till "Oforna tiders kvinnor" (1928) längtade nostalgiskt till en tid "då man var man och kvinnorna än / ej ens försökt bli män." Den lätta, ljuva charmen har förbytts i självmedveten njutning: "Den kvinna som nu går på five o'clock" har klippt håret ("offrat sin mormors mors långa lock"), röker cigarett och till och med pipa, bär korta kjolar och dansar charleston. Hon avstår från att sjunga små visor vid klaveret för att istället "hoppa kring i jazzens virvlar". I "Ännu är det ingen som sagt nej till mej" (1929) uttalades ett suveränt kvinnoförakt, där mannen med självklar rätt betvingade kvinnan och hennes "nej" ingenting var värt:

Kvinnan av i år, kvinnan av igår, Adams lilla äppelblom.
Man kan ta dem alla överlag, alla ha de samma sinnelag.
Jag från pol till pol gått från kjol till kjol. [...]

Att du har mej kär blicken vittne bär, vad svar nu mej din mun
vill ge.
Den brukar alltid ge till svar ett nej, fast ögonglimten ler
"jag älskar dej".
Du vänder nacken till, jag vet ju att du vill, du vinner ingenting
på det.
Ty jag ber ej på knä nån bön, jag väntar liksom krigar'n på
min lön.

Ty ännu är det ingen som sagt nej till mej, och inte gör väl
du det, säj?
Jag skriver ej små epigram och kysser ej er hand, madame.
Nej, kvinnan som oss milda gudar givit har, jag utan krus
helt enkelt tar,
och ännu är det ej någon som sagt nej, så inte gör väl du det, säj?

Denna typ av donjuanism var vanligt förekommande, i en skala från brutalt övervåld till elegant kurtis. Kvinnor var som blommor att plocka, fagra men passiva naturvarelser skapta att vara mannens tillfredsställande kärleksobjekt. I "Varje hjärta har sin melodi" (1932) sjöng Sven-Olof Sandberg exempelvis om kvinnan som "den vackraste blomman". Det är

intressant att även kvinnliga textförfattare (såsom här Anita Halldén) ofta framställde kvinnan som skör och spröd. Den kan tolkas som en masochistisk önskedröm som lade hela ansvaret för den sexuella relationen på mannen, som samtidigt uppmanades att gå varligt fram. Därmed reducerades kvinnan ändå till just objekt för erövring eller beundran, och någon verkligt dialogisk relation upprättades aldrig. I ”Som du vill ha mej” ur filmen från 1943 med samma namn sjöng Ulla Billquist om sin vilja att vara ödmjuk och underdånig på ett sätt som matchade Rolfs och Sandbergs önskedrömmar:

Som du vill ha mej vill jag vara,
och allt du begär det skänker jag dej
om du för mej blott vill förklara
hur jag skall vara för att behaga dej.
Min älskling, vill du att jag ska vara farlig,
förförisk och vild, nå, så säj bara till.
Men föredrar du mej som en sommarvind mild,
blir jag genast så mild du vill.
Din kärlek för mej allting betyder,
därför varje liten önskan av dej villigt jag lyder, och säger:
Som du vill ha mej vill jag vara
och alltid förbli, vad än händer och sker.
Att vara dej när och att få hålla dej kär,
det är det enda jag begär.

Här anas kanske en självutplånande backlash efter tidigare decenniers frigjordhet, som ett sätt att lugna männen och skapa familjeharmoni under de påfrestande beredskapsåren. Och i en ”Spara och Slösa”-serie från 1945 är det talande att medan Spara syntes dansa en rekorderlig pardans så var Slösa ”tokig i jitterbug” – det ultimata tecknet på en ung kvinnas förkastliga frihet och omoral.²⁵

I filmen *Klockorna i Gamla stan* (1946) försvarade Edvard Persson de gamla värdena mot modernitetens anstormning. Traditionella parrelationer skulle bevaras, liksom de gamla stadskvarteren och den gamla musiken. ”Jag är ju en gammal romantiker, och han har ju kommit in på jazzbanan, pojkestackarn!” sade hans rollgestalt om den unge musikern, som lockats på fall av en överklasskvinna som spelat på hans önskan att ”vara fri och

obunden”. Damen talade förföriskt om tidens nya lockelser: ”Ni har något av det där som bara finns hos de stora hotmusikerna, det där grymma och hetsande – nuets oroliga puls om jag får säga. Det skulle ni kunna uttrycka så man tappade andan.” Hon uttryckte sitt förakt för Gamla stan och ansåg att han måste hämta inspiration från det moderna livet istället och bli en ”Sveriges Gershwin”. ”Begriper ni inte att en karl som vill vara konstnär måste vara fri?” Själv var hon trött på män av sin egen klass och ville ha något nytt, levande och kittlande. Allt reparerades till sist av den gamle: ”En vacker dag så gör ni väl jazz utav ’Vår gud är oss en väldig borg’ också. Det är ingen konst att spotta åt det heliga! [...] Vad vet ni om konst? Vad vet ni om konstnärer? Vad vet ni om musiken – den stora, heliga musiken? Den använder ni som ackompanjemang till era fyllfester. [...] Det är vidrigt!” Musikern gjorde sig då fri även från överklassdamen och allt återgick till den gamla hierarkiska ordningen igen. Överskridandena mellan såväl högt och lågt som manligt och kvinnligt avbröts, och åldershierarkierna återupprättades. Restaurationen fullbordades längs både klass-, köns- och åldersgränserna.

I mängder av sånger framställdes alltså den moderna kvinnan som såväl farligt het och karaktärslös som hjärtlöst kall och trolöst hård. Det gällde hela perioden, ända fram till den jazziga ”Wilhelmina” (1950) med Brita Borg: ”Flörtar gör hon nästan jämt, kärlek tar hon mest på skämt / Än har ingen henne tämjtt, därför är dom alla hennes trogna slavar”. Dessa fruktade kvinnor var förledda av de moderna trenderna till att bli kyligt självständiga subjekt som intog männens position och tog för sig av populärkulturens njutningar utan att underordna sig enskilda mäns vilja. De hade androgyna drag och var både objekt och subjekt för moderniteten och i det offentliga livet, trots mäns försök att göra den moderna urbaniteten till en rent manlig angelägenhet. Tidens ”nya kvinna” var en central del av den sociala och kulturella moderniteten. De som åter sökte binda kvinnan vid hemmet reagerade mot denna utmaning i sitt försvar av manliga privilegier mot kvinnofrigörelsen. Denna antimoderna och anti-populära misogyni förde vidare det tidiga 1800-talets kritik av kvinnliga läsare som försummar hemmet.²⁶

Det fanns dock åtskilliga röster som var betydligt mer positiva till de nya vindarna. Ett vacklande mellanexempel är sången ”Gå och lägg dej mamma!” (1927), som hackade på den stackars utarbetade och gammalmodiga mamman, som inte förmådde hänga med i den nya tidens krav,

förkastad av både maken och barnen, där dottern jämlikt delade jazzintresset med sin bror. Den gamla kvinnan stod där i vägen för den positivit skildrade utvecklingen, medan dottern hängde med i svängarna.

En hel del texter uttryckte en längtan till friare dansglädje för bägge könen och tycktes bejaka de nya kvinnornas framåtanda. Särskilt åren kring 1930 kom flera populära sånger som hyllade den nyvunna friheten eller åtminstone framställde den mer avspänt. "Vem vill inte ha en så'n söt liten flicka som du" (1928), med text av Valdemar Dalquist och musik av Jules Sylvain, prövade exempelvis en gyllene medelväg där det manliga jaget vidsynt sökte motsvara den nya kvinnan och varsamt försökte tämja henne. "Vem vill inte ha en så'n söt liten flicka som du, / du ska bli väninna, kamrat och så min lilla fru", sjöng mannen nöjt: "När som först jag såg dej, så verka du backfisch kokett, / se'n så blev du raffinerad och vamp på nå't sätt. / Men nu har du blivit något mera mitt emellan, / vem vill inte ha en så'n tös som du." Mitt emellan kokett och vamp ligger väl trots allt inte någon gammal vanlig vän kvinnotyp, utan sången antyder en viss acceptans för en rättframmare kvinnotyp. De följande verserna hyllade också den nobelprisbelönade "sagotanten" Selma Lagerlöf och skådespelerskan Naima Wifstrand, vilket knappast heller var helt bakåtsträvande. I Fred Winters "Faktiskt-Absolut-Nästan-Närapå" (1930) beskrev samme Dalquist en kvinna som sex dagar i veckan har träff med andra män "men annars är hon faktiskt absolut nästan närapå hans", visserligen med mild ironi men i sitt lustfyllda sammanhang alls inte lika förkastande som många av Ernst Rolfs kupletter. "Maskerad-jazzen" (1930) besjög den frustande kärleksleken där bägge könen lustfyllt deltog på till synes lika villkor: "Ty maskeraden den är som våren / livsglädjen, kärleken når en / Kom nu fröken X och Y / Vad det är skönt att leka!" Även i flera Karl Gerhard-melodier kopplades festglädjen till ett maskeradtema, där masken tillfälligt dolde det vanliga jaget och därmed öppnade ett friare handlingsutrymme. Maskeraden var ett sätt att mer aristokratiskt tygla och förfina den karnevaliska orgien, och därmed undgå hotet om vulgär förtäpelse. Karnevalsmasken dolde ens vanliga, hämmande sociala mask och lät en kliva in i ett friare rum där kroppens normalt hämmande begär fick spelrum. Jazzen och dansen gav tillfälle till sådana erfarenheter av både rå utlevelse och förfinat maskspel. "En stilla flirt" (1932) lät Tutta Rolf framställa ett jag som trots sin väna ton tillåter sig bejaka den flyktiga njutningen:

Jag är en liten Eva som funnit lust att leva
i det paradiset som omger mig.
Jag gör vad mig behagar och ler åt alla lagar
som förbjuder det som lockar mig.
Vem kan lägga band på en trånande mun
och den längtan som föds denna stund?

Varför försaka en enda liten stilla flirt?
Stunden kommer kanske aldrig tillbaka.
Varför försaka en enda liten hemlig kyss?
Kyssten kommer kanske aldrig tillbaka.
Tag vad som bjuds när du får någonting.
Erfarenheten den kostar dig ingenting.
Varför försaka en enda liten stilla flirt?
Stunden kommer kanske aldrig tillbaka.

Sångens tryckta version hade en sista vers med slutraderna: ”Allt ska väl-
tas ut av det liv som man fått. / Det ska prövas på ont och på gott.” Att
inte bara män utan även kvinnor på detta vis uppmanades att ta vara på
kärleksstunderna utan att alltid tänka på äktenskap och dygd har inte all-
tid varit gångbart. Runt sången byggdes filmen *En stilla flirt* (1934), som
även den gav exempel på en aningen friare kvinno- och sexsyn. Med
kvinnlig stolthet sjöng Nadja Hjärne sedan i filmen *Janssons frestelse*
(1935) att ”Varje kvinnohjärta har ju sin melodi / som rymmer utom kär-
lek ett uns poesi / Mannen saknar i den ofta all harmoni / men då är felet
bara hans vet vi lite till mans”. Den starka kvinnan konstaterade att
”kvinnan blir inte svag varje dag det vet jag” och avrundade självsäkert:
”Varje kvinnohjärta har ju sin melodi / och jag kan varje ton uti mitt hjär-
tas melodi”. Ett annat exempel var sången ”I jazzens virvel” (1933) med
Zarah Leander:

Varje kväll när dan gått till ända längtar jag få höra jazzmusik.
Då ibland det säkert brukar hända jag som en fågel flyr ur
mitt bo.
Till en danssalong jag sedan trippar, graciöst och extra smått
vagant.
Jag i männens ögon spårar att dom ser mig intressant.

Det kvinnliga

Pärlande skratt som ljuder, å en sån natt som bjuder
eggande till ett äventyr.

Där kan man njuta en natt full utav tusende skratt.

Här kan man sorgerna glömma, ensam drömma.

Eggande sång så länge natten är lång.

Här kan man leva sitt liv om än en gång.

Ljuvligt tid här försvinner, lyckan här man finner –
en natt full av musik och skratt.

Detta karnevaliska tema om nattligt rus som syndfullt upplöser gränser, frisläpper omedvetna begär och möjliggör gränslös njutning förekom alltså i en hel del sånger fram till mitten av trettioalet. Efter att i början främst ha förbehållits mannen kunde de efterhand vända sig till bägge könen. Det av drycker, musik och/eller dans framkallade ruset förde inte bara samman annars åtskilda parter utan upphävde för stunden också alla skillnader, inklusive dem mellan könen, i en diffus och narcissistisk pan-erotisk utlevelse.

I de tidiga filmerna med Alice Babs fick hon gestalta glatt och oskuldsfullt frigjorda flickor. Något djupgående uppror mot patriarkatet handlade det inte om, och man var noga med att i bakgrunden upprätthålla traditionella stereotyper. Men ändå togs rådande könsstrukturerna upp på ett sätt som öppnade för olika tolkningar hos publiken. Antingen den skrattade åt de löjliga haggorna, förfasade sig över ungdomens förfall eller njöt av de karnevaliska normbrotten så fördes vissa konflikter fram i rampljuset utan att omedelbart låsas in i normalitetens bojar igen. Ungflickans ”naturliga” friskhet undvek noga explicita sexuella utspel och skapade en sorts blank, vit yta som kunde bli föremål för en rad skilda projektioner, beroende på de omedvetna begär som rörde sig hos betraktaren. I filmen *Vårat gäng* (1942) hackade den bigotta gamla nuckan på den modernt frigjorda unga kvinnan, förfasade sig över hennes ”upphetande slagdängor” och krävde att hon omedelbart avlägsnades från kyrkokören. Flickan stöddes däremot av vissa äldre och till dreglandets gräns charmade herrar. Hon konkurrerade samtidigt med de unga männen som givetvis hade makten i gänget precis som gubbarna hade det i det omgivande samhället. En kille ville inte ha med fler tjejer i gänget med hänvisning till att ”dom bara splittrar” och att ”kvinnans plats är i hemmet”. Parallella scener hade redan funnits i *Swing it, magistern!* (1940), där till ex-

empel äldre mäns erotiska fascination för unga flickor genomgående skildrades som naturlig och acceptabel, medan den äldre rektorsfruns kritik av denna framställdes som reaktionär och bigott. En manlig elev ansåg att flickor inte ska få yttra sig, och om de yttrar sig att man inte ska fästa avseende vid vad de säger, utan att han mötte några som helst protester från de närvarande kamraterna eller lärarna.

I filmen *En trallande jätta* (1942) var visserligen den trallande jättan Inger "Babs" själv ett exempel på hur en ung kvinna hjälps till framgång, men ändå presenterades hon av bandleadaren Tom på ett klart förminskande sätt: "Grabbar får jag presentera Babs, orkesterns maskot!" Särskilt tydligt blev könsmaktstemat i relationen mellan Tom och hans förra fästmö. Han berättar för Inger att hans band upplösts efter ett gräl mellan de två: "Hon ville ha kvar sitt arbete, och det ville inte jag. Och nu har hon en egen orkester, och spelar på det ställe där jag brukade spela." Det var alltså den karriärsugna fästmön som tvingade hans orkester på knä, och nu är det istället – ve och fasa – hon som leder sin egen vitklädda damorkester. I filmens final lyckas Inger i maskopi med fästmön och grammofondirektören försona de två genom en överraskningseffekt. Efter konsertens paus finner Tom till sin förvåning att hans egen svartklädda mansorkester fått fästmön och hennes vitklädda damorkester vid sin sida. De dirigerar tillsammans från var sin pult, men fästmön ger sedan Tom undergivet sin taktpinne och sätter sig istället vid den vita damorkesterns svarta flygel. Efter en instrumental pianoduett tillsammans står han sedan i ensamt majestät och dirigerar bägge orkestrarna, medan hon nöjt sitter kvar i sin underordnade ställning. Könskriget är avblåst, den patriarkala hegemonin återställd och kvinnorna förnöjda med sina roller som tjusig pianist och begåvad sångarmaskot.

Något kullkastande av könsmaksordningen var det således inte tal om i dessa filmer, men det upprätthölls i varje fall ett visst utrymme för att punktvis synliggöra och ifrågasätta den. I Alice Babs ungflicksaktiga könsneutralitet anades en vag rest av karnevalisk upplösning av könsgränserna. Genom att vägra inta en entydig identitetsposition kunde den jazznjutande pojkflickan inbjuda till en androgyn glädje som avdramatiserade dikotomin manligt/kvinnligt, i kamp mot de lystna gubbarnas voyeuristiska blickar som ständigt återupprättade den. Vems blick som skulle segra var inte helt avgjort på förhand.

Den fria sexualiteten och den dolda

Som framgått var det sexualiteten som i litteratur, filmer och sånger blev ett huvudtema när könsrelationerna omförhandlades. Politisk verksamhet, yrkesarbete och kamratskap fanns förstås också med, men särskilt musik och dans satte oftare kroppslig utlevelse och erotiska relationer i fokus. Och det gäller ju i stora drag än idag. Det är inte självklart när texter om närmande, förening och hängivelse medvetet eller omedvetet tolkades som metaforer för kroppslig erotik eller när de enbart avsåg platoniska förhållanden mellan människor, men dåtidens populärmusik var alls inte så kysk som eftervärlden med sitt rakare språkbruk kan tro.

Flera gånger fördes musik, dans, sex, droger, mat och dryck samman till orgier av kroppsnjutning. Drogmissbruk var för övrigt inget okänt fenomen i mellankrigstidens svenska nöjesvärld: Fred Winter skrev musiken och Otto Hellkvist texten till ett sånglustspel på Folkets Hus-teatern 1925, *Den vita demonen*, vars titel syftade på kokain.²⁷ Mannen törstade efter kyssar och är ”hungrig efter kärlek” i ”Jag är törstig efter kyssar” (1929), och på fester fanns ”kvinnor, vin och sång, alltför mycket på en gång” i ”Det kan inte gå i längden” (1930). ”Jag ska ha med mig lite gott för oss två, både kyckling och Veuve Cliquot”, lockar mannen förföriskt i ”År du ensam i morgon kväll” (1930). Vanligt förekommande uttryck som ”en natts berusning” (exempelvis i ”På ett litet café”, 1933) tycks väl ändå inbjuda till att leda tankarna till sexuella utsvävningar – för inte handlar det väl bara om kortspel eller rent fylleri? Att kvinnor röker cigarr och pipa kritiserades av Ernst Rolf som ett exempel på den sanna kvinnlighetens moderna förfall (”De’ gör gumman me’”, 1927) – även om den cigarren möjligen bara var just en cigarr så ingick den åtminstone i en allmän hopfogning av hedonistiska njutningsmedel där samlag lär ha funnits med i associationskedjan, även om det aldrig fick nämnas explicit utan lämnades åt lyssnaren att lustfyllt tillfoga. Olika njutningsformer länkas hela tiden samman i öppna kedjor, och i Ramels ”Coffee calls for a cigarette” (1942) leder begären direkt över i varandra: ”Coffee calls for a cigarette, / a cigarette calls for something to drink, / and something to drink calls for music and dancing, and / that means romancing with you again”. Den pryda publiken kan förstås alltid intala sig att det stannar vid svärmisk handhållning, men ingen förbjuder det omedvetna att gå flera steg längre, samtidigt som det konsekventa undvikandet av rena könsord gör texterna

rumsrena och håller artisternas och författarnas ryggar fria. Ett rim som dyker upp ett par gånger balanserar också mellan det bokstavligt präktiga och det potentiellt ekivoka. Först i "Swing – swing, mamma, pappa" (1938): "Hör – hör rytmen eggar / och hur saxofonen gnäggar". Sedan i "Min hobby" (1941): "Min hobby det är nånting som eggar / när sax och brass gnäggar". Musiken eggar och de råa jazzblåsarnas ljud liknas vid hästars hesa gnägg. En erotisk laddning och kanske också en könsdimension antyds. Bägge dessa käcka sånger förefaller i övrigt föga depraverade, men är det långsökt att höra en sexuell anstrykning i kombinationen av hästen och eggandet?

Alla de tidigare citerade exemplen på karnevalisk lek och kärleksrus passar också in här. Debatten om dansbanelandet antydde att kopplingen mellan dans, sex och droger inte var någon ren efterhandskonstruktion. Nöjesarrangören Manfred Holmquist varnade exempelvis på en skiva 1941 för spritens fördärvlighet: "Kom ihåg att spriten som du är frestad att förtära för att bli – som du tror – i bättre form, den spritförtäringen kan förstöra hela kvällen, både för dig själv och för andra, för att inte tala om tråkigheterna som kan komma dagen efter, och långt senare. [...] En sund glädje ska det vara, utan låga baktankar och utan förråande dryckes-seder." Fylleriet kunde leda till slagsmål eller olyckshändelser, och inte minst var det erotiska spelet mellan könen riskfyllt. Jazzmiljöerna uppfattades som härdar för sådan kontakt. Sveriges Radio hade först nekat Svenska Hotkvintetten, som bildats våren 1939, att uppträda i etern, därför att ordet "hot" ansågs opassande. Trycket från publiken och pressen ledde dock till en 20 minuters sändning vid lunchtid i januari 1940 under det mindre anstötliga namnet Emil Iwrings kvintett och med den sexton-åriga Alice Babs som extra attraktion. Där saknades uppenbarligen inte förmågan att tolka in sexuella associationer. Även om sex sällan fanns på ordens ytplan låg det sannerligen inte långt under ytan.

Inom den moderna primitivistiska strömningen spelade också sexualiteten en central roll. Det framträder tydligt i Sven Stolpes *Livsdyrkare* (1931) som hos amerikansk film, modern dans, kvinnomode och unga svenska lyriker finner uttryck för en ny tidsanda där sexualitetens befrielse utgör den starkaste tråden.

De yngsta svenska lyrikerna äro livsdyrkare. De föra fram ett sinnenas evangelium, som måste sättas i samband med den anda av ny

hedendom, vilken kan spåras världen runt bakom tidstypiska företeelser som den moderna sporten, nakenhetskulten, svärmeriet för primitiva folk, den nya sällskapsdansen, den amerikanska filmen och den nya sexualmoralen. Det är, som om de unga generationerna med äckel och vämjelse ville vända sig bort från kulturskapandet, från naturens uppdämning genom olika former av askes, för att i stället finna den enda pålitliga och varaktiga lyckan i sinnenas frenetiska extas.²⁸

Sexuell praktik var dock inget asocialt frirum bortom civilisationens gränser utan inramades och formades av samhällets maktrelationer. Hos Ernst Rolf framställdes ju regelmässigt manlig otrohet som fullt acceptabelt, ja närmast som en oundviklig naturlag, medan otrogna kvinnor lika självklart förkastades. Och när manliga musiker som i Erik Asklungs roman *Fanfar med fem trumpeter* (1934) spelade förförande på gårdarna för en kvinnlig hemmapublik så kunde det knyta an till en naturaliserad tradition: ”Unga, nygifta kvinnor lutade sig ut, slanka fruar, som dansade med varandra, och kände en våg av förlovningstidens jazzextas stiga i benen”.²⁹ Det var mycket mer oproblematiskt än om könen bytt plats med varandra – tänk om det varit kvinnliga saxofonister som förfört husens hemmamän: ”Unga, nygifta män lutade sig ut, slanka män, som dansade med varandra, och kände en våg av förlovningstidens jazzextas stiga i benen”... Så skrev man självklart inte. Idag kanske det går att bejaka förföriska kvinnor, men då var det en farlig lockelse. Det sista numret av *Modern ungdom* (1: 4, 1936) hade på omslaget en teckning av en ung elegant kvinna som leende men blundande sträcker armarna uppåt mot en fond av stora eldslågor och hotfullt svarta träd. Hon förtärdes på ett behagfullt sätt av någon förbrännande eld, samtidigt offer och förförare, så som Bibelns Eva både är ormens offer och det redskap som får Adam på fall.

Inte bara den nya kvinnan var farligt frestande, utan det fanns även en äldre tradition av kvinnor som lockande hot. Ett exempel ger sångvalsen ”Det farliga könet”, skriven som en ”Montmartrevisa” i anslutning till den franska filmen *Det farliga könet* 1927. Där minns mannen hur ”gylene vårars glans” och ”kärleksvindars milda bris” utplånar ”förnuft och sans” under ”en majvår i Paris”. Men den ungdomliga förälskelse som framställs i ett så romantiskt skimmer döljer anspelningar på prostitution,

där ”kvinnoblommor små” vankar ”under lyktornas solar” och där ”boulevardernas lindar” skuggar ”små grindar till ljuva synders paradiset”. I ”festernas fröjder” älskade han Lorette, men lek blev allvar och ”passionens hårda vind gjorde kärleken kall och död”. Sista versen slutar ödesmättat om än aningen kryptiskt: ”Och det farliga könet, det drog mig som en virvelvind, / kvävde din skönhet inför min syn och slog mig blind. / Ej jag älskade henne, den mörka kvinnoblomman skön, / jag blott drogs till det farliga könet.” Refrängen uttrycker en typisk ambivalens i synen på kvinnan. Bakom hennes yta av bräcklig svaghet döljer sig en vacker men hotfull styrka.

Farliga svaga kvinnokön kärleken är din lön
och kärleksstraffet är för din synd och ditt begär.
Farliga svaga kvinnokön kärleken är din lön.
Ljuv och mild din kärlek till mig bär, lyss till mitt begär.
Men i din milda blick jag vet lurar all kvinnans farlighet,
brinner din kärlek varm och het, farlig och skön.
Ja, i din milda blick jag vet lurar all kvinnans farlighet,
brinner din kärlek varm och het. Svaga kvinnokön.

Den sublimes kombinationen av fara och skönhet döljer en dubbelriktad ambivalens: hennes styrka kan visserligen vara hotande men fritar också honom från eget ansvar för åtrån, samtidigt som hennes svaghet lockar honom till erövring. Det handlar om en skuldtematik där strategier utformas för att avböja mannen skuld och istället straffa kvinnan för hennes syndfulla begär. I kampen mellan detets drifter och överjagets normer står kvinnan för kropp, natur och utlevelse medan mannen kämpar för att finna sätt att försona denna sida med moralen och förnuftet. Sexualiteten både attraherade och stötte bort, och mannens största problem var att få tillgång till den gränslösa njutningen utan att samtidigt förlora kontrollen och därmed makten.

Gränsen mellan traditionell manlig förförarkonst och modern ömsesidig frihet var ibland högst oklar, och ibland går det inte att avgöra om kärleken är hemlig för att den är otroget stulen från någon annan eller för att den älskade mer allmänt försöker verka dygdig. I ”Är du ensam i morgon kväll?” (1930) skaldades det såhär: ”Är du ensam i morgon kväll? / Får jag kanske komma då och hälsa på dig? / Jag ska vara så väldigt snäll / och

jag lovar att jag inte ska förgå mig [...] Är du ensam i morgon kväll / så varför inte då passa på?” Det gällde att listigt övertala överjaget att släppa fram drifterna, som i ”Får jag bli din tangokavaljer” (1932): ”Och jag förstår nog att smek och kyssar är en farlig lek / men kanske för en enda natt lovar du mig att bli min. // Får jag bli din tangokavaljer blott för några timmar / och få en kyss och kanske fler och vad sen än sker, aldrig mötas mer?” Eller vädjandena i ”Jag skänker dig mitt lilla hjärta” (1933): ”Det är så svagt, mitt lilla hjärta, / för det smälter i var flickas mun. / Jag följer blott mitt hjärtas stämma, / går aldrig Amors dörr förbi. / Och varför ska man sitta hemma, / när det så underbart ju här kan bli?”

Det fanns förstås även många kyska och romantiska sånger där den fasta par- och familjebildningen betonades – längtan efter ”en liten mascot eller lika gärna två” i ”Livet utan kärlek är som en bil utan bensin” (1931), ”en egen liten vrå och några söta små” i ”Det har alltid varit min dröm” (1934) eller ”en liten vrå för två med trymå och ett par tre små” i ”Oh boy!” (1940). Men även sådana sånger tar ofta utgångspunkt i ett hett kärleksrus, med kyssar och erotiskt laddat svärmeri. Andra världskriget verkar ha inneburit ett skifte från friare och mer tillfälliga förbindelser eller en mer humoristisk syn på äktenskapet till en mycket mer allvarligt romantisk och livslångt parbildande kärlek. Även på detta gav Alice Babs flera exempel. Hennes ”I would like to sing a song” (1941) betydade troget: ”You are the one I care for [...] I can spend my life in making you happy”. Och den dystra ”Regntunga skyar” (1940) satsar allt på den ende mannen, utan ett spår av erotisk glädje:

Regntunga skyar vartän jag ser,
nån sol finns ej mer utan dej.
Regnvåta furor tyst blicka ner,
Så grått allt sej ter utan dej.
Den fågel som nyss sjöng blev plötsligt tyst och stum
och visan som jag skrev blev meningslös och dum.
Regntunga skyar vartän jag ser,
nån sol finns ej mer utan dej.

Kärlekens sång sjöng du en gång stilla och ömt för mej.
Men du försvann, ensam jag står, väntande blott på dej.

Men i övrigt brukade filmerna med den unga Alice Babs vimla av tveitydiga blandningar av barnslig oskuld och lätt maskerade sexuella begär. Det gick inte samtidens vakande ögon förbi. Genom sitt unga kändisskap och sin idolstatus för dåtidens ungdom befarade somliga att hennes frimodiga utstrålning kunde försämra moralen i landet. Hon fick särskilt från kritik för insatsen i filmen *Swing it, magistern!* (1940), där bland andra Hasse Z. i *Svenska Dagbladet* hörde till de kritiska. De hårdaste orden kom redan före premiären i tidningen *Filmjournalen* från chefen för musikernas upphovsrättsorganisation STIM, Eric Westberg, som tyckte att denna jazzfluga var ”svartare än de flesta” och spådde att den skulle ”vara väck efter ett halvt år”. ”Flickorna som sjunger refrängen låter som slynor. Alice Babs låter också som en slyna i radion.” Det fick signaturen Cello (Olle Carle) att i *Stockholms-Tidningen* skämtsamt försvara henne: ”Hur smärtsamt det än är att behöva påpeka det, så förhåller det sig nog så, att swingsångerskor fröjdar flera svenska hjärtan med sin slynsång än hr Westberg med sina kompositioner. Det är naturligtvis ett ohyggligt bevis på kulturens nära förestående fall, men det kan inte hjälpas.” Varpå Westberg hårdnackat föreslog ”att swingsångerskor böra ha smisk på stjärten och sättas på skolbänken”.³⁰ Redan att en ung och söt svensk flicka sjöng jazz med afroamerikansk bakgrund var för många rent anstötligt:

Bland publiken vid Valands swingfest på onsdagen befann sig också bankdirektör H. Skoog, som emellertid förklarar, att han gick dit, därför att yngsta dottern i familjen tvingade honom.

– Själv dansar jag inte, säger bankdirektören, inte numera. Och jag måste ju säga, att jag tycker den där musiken är ett underligt uttryck för svensk kultur av år 1941. Vad är det för tokerier egentligen? Alice ”Babs” var ju söt och rar – tänk, hon neg till och med för vaktmästarna –, men hon sjunger förskräckligt. Rena neger-sången...³¹

Yngsta dottern följer med i det nyaste och tvingar med pappan på en hemsk upplevelse av att en rar vit flicka besudlar den svenska kulturen med ”negersång”. Den kombinerade attacken av det nya, det unga, det låga, det svarta och det kvinnliga var inte lättmält, inte ens när den genomfördes med ett så friskt och glatt humör som av Alice Babs. Hennes oskuldsfullt glada och fria utstrålning erövrade efterhand publikens hjär-

tan med sin skenbart ”naturliga” begåvning, men det skedde alltså inte motståndslöst. Hon sjöng i *Swing it, magistern!* om grabben med ”sex appeal” som aldrig ger kyss på hand ”men på mun det desto bättre går” (”Oh boy!”, 1940). I filmen förfördes skolans äldre herrar samfällt av hennes egen oskuldsovertäckta sexuella attraktionskraft. Även verklighetens gubbar lät sig charmas, om än under så starka protester att det gav anledning till ett gensvar. Hennes framträdande mobiliserade omedelbart sexualiserande reaktioner som ledde till försvar i form av moralistiska fördömanden. Westbergs och andras kritik kan tolkas som otäcka exempel på aggressiv misogyni, men det är inte svårt att också ana en närmast sadosochistisk erotisk laddning i lusten att ge den förment utmanande flickan ”smisk på stjärten”. Ordvalen avslöjade en högst tvetydig blandning av begär och förkastande.

I uppföljarfilmen *Magistrarna på sommarlov* (1941) lät man samma rollgestalt försvara sig mot anklagelser som uppenbart associerade till dem Alice Babs själv utsatts för efter sitt tidigare framträdande. ”Ja, det har till och med funnits de som har sagt att en slyna jag e’”, sjöng hon där i ”Swing ändå”. Lösningen blev att nedtona det erotiska och istället betona det lyckligt oskyldiga i den rena rytmgälden: ”jag har kul”. En sådan averoteriserad rytmnjutning uttryckte hon även i *Vårat gäng*, där hon i sången ”Jitterbug från Söder” (1940) ”väntar med fästman och väntar med ring” och ”vill va fri”, men inte alls för att ha något osedligt kärleksliv. Tvärtom väljer hon där också bort Hollywoods flörtiga filmromantik, som ”att med en tös gå arm i arm / och gå och yra om charm”, för ”den svärmiska modellen / passar inte mig – jag tackar nej”. Istället säger hon sig tvärtemot alla andra tjejer och killar gå helt in för obesudlad musik och dans.

Sången målade upp en man/kvinna-motsättning och hävdade kvinnans egen smak på egna villkor: ”tänk det gillar alla killar, / men det gillar inte jag”. Men sångjaget ställde sig också i motsats till andra ”tjejer” genom att avstå från romantiken. Avståndstagandet från sexualitet, erotik och romantik lät henne framträda som en pojkflicka som var nöjeslysten på ett uttryckligt icke-erotiskt vis. Hon var en yngre variant av tjugotalets nya kvinna, som med ungdomlighetens oskuld gavs en ny vinkling. Resultatet var tveeggat: mer ofarligt genom sin barnsligt sunda friskhet snarare än depraverat vamperi, men samtidigt mer hotande genom att förebåda en hel yngre generations uppbrott från föräldrarnas trista hämningar, vilket senare fullföljdes i rockens ungdomskulturer.

Att sexualisera ungdomar och barn är inget nytt för vår tid. Alice Babs konkurrent Lisbeth Bodin, som också medverkat i *Vårat gäng*, sjöng på Din egen röst in en privat parodi ”Swing it, Alice, swing”.³² Hon gjorde också en egen insjungning av ”Swing it, magistern!” (1940), där hon använde en närmast jollrande barnslig röst för sina eggande uppmaningar till sin lärare. Även i sången ”Var rädd om mej, för jag är enda barnet” (1941) sjöng hon med samma småflickstämma. Flickjaget är där trött på att behandlas som barn och längtar efter att den åttaårige pojken ska förlova sig med henne: ”Men jag är så gräsligt led på min hink och ’pade. // Var rädd om mej, för jag är enda barnet, / men fastän liten ska jag säja dej / att jag känner mej så gammal så daradaradara / det behövs ingen dada för mig!” Detta framförs med en bubblande babyröst som samtidigt låter lystet inbjudande.

Den sexualiserade babyrösten hade amerikanska förebilder hos barnstjärnor såväl som vuxna kvinnor med barnslig framtoning, från Shirley Temple och Judy Garland till Marilyn Monroe. En så öppet Lolita-aktigt koppling mellan sexualitet och barndom har i pedofilidebattens spår blivit mer tabu inom dagens bredare populärkultur, även om den i mer dold form fortsatt tycks ha en stark attraktivitet.

Att sexualiserade kvinnobilder var en transatlantisk importvara föreställde sig många. Sten Selander klagade ju exempelvis i den tidigare citerade dikten ur *Vår herres hage* (1923) över amerikansk ”kvinnokult” såsom ett civilisationsupplösande oförnuft, kopplat till erotisk utlevelse och ungdomslängtan. Det var heller ingen slump att Evert Taubes tre frigjorda gracer i ”Fritiof i Arkadien” (1938) var amerikanskor: det ingår i en längre tradition av moderna nya kvinnor från väster. Liksom Artur Lundkvist ville låta sig vederkvickas av möten med det djupt afrikanska lät sig Taubevisans göteborgare upplivas av de amerikanska kvinnornas naturliga jazzande.

Den kvinnliga sexualiteten var än mer förrädisk när den inte bara var ung och amerikansk utan också svart. En artikel av Ivar Broman i *Svenska Dagbladet* 1925 angrep ”importen av negerjazzkapell” och kopplade rasismen till sexism i sin fruktan för de svartas påstått stora könsdrift: ”ju primitivare en folkas är, desto mindre självdressyr är den mäktig gent emot sina naturdrifter. Kommer så härtill, att den europeiska kvinnan ej så sällan visar en nyfikenhet beträffande negererna såsom könsindivider, vilket förkväver hennes naturliga avsky för dem, så förstår man lätt, att

medlemmarna av ett negerkapell, som under några månader gastera i en stad, kunna hinna insmuggla ganska många mulattembryoner i densamma, innan de vända sig till ett nytt verksamhetsfält. [...] Europa med sitt överflöd av människor av en högre folkas borde akta sig för varje onödig import av en lägre.” Artikeln citerades instämmande under förstasidesrubriken ”Onödig negerimport” av redaktören Gustaf Gille i Musikerförbundets tidning *Musikern* 12/1925, vilket visar att sexistisk rasism väckte bred genklang vid denna tid.³³

Sådana åsikter var vanliga i extremhögern. Redaktören Barthold Lundén publicerade exempelvis jazzhatande alster i sin göteborgska tidning *Vidi*, där jazzcaféer skildras som ”degenerationsbölder” och man av rädsla för hångel mellan ”niggrerna” och den kvinnliga publiken krävde att myndigheterna skulle köra ”niggrerna” tillbaka till Afrika.³⁴ Rädslan för rasblandade äktenskap och sex mellan vita kvinnor och svarta män var inte minst i USA en viktig grund för rashat, lynchningar och segregation.³⁵ ”När jag började brukade dom säga att två raser aldrig kunde passa ihop när det gällde musik. Man fick ofta höra saker i den stilen, precis som om dom var rädda att vi skulle ge oss på deras fruntimmer”, berättade till exempel Buster Bailey.³⁶ I samband med andra världskriget ökade också kontakterna när svarta amerikanska soldater mötte de allierade ländernas vita kvinnor på dansgolven.

Rädslan för den virile svarte mannen var emellertid inte fullt lika aktuell i dåtidens Sverige, där risken för verklig rasblandning knappast var lika påfallande, annat än i nazisternas uppjagade fantasier. Under trettioalet hände det dock fortfarande även i mindre extrema handböcker och veckotidningar att kvinnors bruk av rött nagellack och läppstift inte bara associerades till prostitution utan också till ”negersmak”, som ett eko av skräcken för att kvinnors och svartas sexualitet skulle mötas bakom de vita männens ryggar.³⁷ Men det fanns ändå få mörkhyade människor för vita svenskar att beblanda sig med, och Sverige och Europa genomsyrades inte riktigt av samma rasmässiga segregation som USA, vilket gästande afroamerikaner uppfattade som en lättnad. I den bredare populärkulturen förekom också rasblandningsfantasier, men då oftast i positiv form och mestadels i bilder av vita män som glatt rumlar om med svarta kvinnor. Svarta kvinnors dansande associerades inte sällan till otillåten sexualitet, och det har hävdats att svart dans innebar ett slags motstånd mot kroppens begränsning till arbetet, en symbolisk frigörelse från slaveriet, som i

överförd mening kunde vinna anklang hos även de vita som sökte sig bort från det moderna lönearbetets kroppsängelse.³⁸

Det var en paradox att samtidigt som svarta var socialt och politiskt utestängda från det amerikanska samhället sågs deras musik som det överlägsna uttrycket för den ambivalenta tidsandan, vilket gav dem en unik tillgång till både det ursprungliga förflutna och den moderna framtiden. Europas intellektuella önskade i deras musik finna en källa till pånyttfödelse där teknologin förenades med en jagupplösande besatthet som sågs som en lockande men också hotande feminiserande kraft, vilket gav den svarta amerikanska kvinnan en nyckelroll som förmedlare mellan primitiv kroppslighet och gränsupplösande teknologi. I en artikel i *Aftonbladet* 1942 sägs Valaida Snow ha kvarhållits av svensk polis för att ha stulit bestick från ett tåg och ett hotell. Självt hade hon hävdats att hon fick dem i present av "huvudyra beundrare". "Hon påstås också ha varit inblandad i narkotikaaffärer som lett till att en ung kvinna dött av en överdos." Enligt *Aftonbladet* behandlades hon mer som "Göteborgspolisens gäst" än som fånge: "Hon har emellertid inte tappat sitt goda humör, utan skrattar och är glad, säger polissystemen som har hand om henne. Konstapel Brant på kansliet hade i går ett trevligt möte med den kända damen, som tillät sig en stilla flirt i cellens ensamhet." Konstapeln citeras: "Hon skrattade med hela ansiktet och var helt enkelt tjusig, berättar konstapeln, som full av entusiasm tillade: – Jag hade faktiskt lust att ta henne i famn."³⁹

Eftersom svarta sällan kom till Sverige var det utresande svenskers möten med människor av annan hudfärg som låg närmast till hands att framställas i filmer och visor, och allra populärast var då sjömansfiguren. Sjömannen var alltid just en man, och även om där också fanns äldre sjöbusar så var han oftast också en ung man. Enligt gängse stereotyper levde han hårda men glada dagar till sjöss, med slit på skeppet och sedan ett evigt rumlande i varje hamn. Sjömannen var berest, kände till jordens alla kontinenter och hade sex och/eller kärlek i alla hamnar. Ändå längtade han hem till fosterjorden, där hans svenska flicka troget väntade på honom. Sådana berättelser har redan nämnts ett flertal gånger.

Att sjömansfiguren blev så omtyckt, inte minst i en rad folkkära vals melodier, kan ses som uttryck för ett sammanflöde av flera faktorer. Sjöfarten hade ju vid denna tid stor betydelse för samhällets modernisering. Det var över haven som konsumtionsvaruflödena löpte från kontinent till kontinent, och sjömännen var i flera avseenden globaliseringens fotfolk.

De transporterade varorna kors och tvärs, och de fick samtidigt direkt kontakt med all världens folk, åtminstone längs de stora havens och flodernas kuster. Det var ingen slump att just sjömän kunde föra hem de tidiga jazzintrycken och skivorna från New York till Göteborg. Dessutom konstruerades bilden av sjömannens liv noga så att den kunde tjäna som metafor för den moderna manliga tillvaron i allmänhet. Sjömannen rörde sig fritt och hade den flyktiga säkerhet som passade för den nya tidens anda. Kringflackandet kunde också spegla den manliga ungdomen, ett adolescent moratorium mellan avskedet från barndomens familj och hemkomsten till den egna vuxna tillvaron därhemma. Så knöt sjömannens figur i otaliga valser och filmer samman det nya och det unga med en modern manlighet, för vilken kvinnor var utbytbara njutningsobjekt och sexualiteten friare än någonsin, även om den ibland kunde kosta pengar och hälsa.

I "Sjömän i land" (1928) skildrades matroslivet som ett globalt resande som lät alla ras- och nationalitetsskillnader överflyglas av könets och sexualitetens dragningskraft: "Åh, vi ha varit långt i världen, / vi seglat har i syd och nord, / vi studerat folk och flärden / på alla kanter av vår jord." Sjömännen "ha sett svarta liksom vita" och "kysser flickor över lag": "En skål för ädel form och grace / av hednisk eller kristen ras / en skål för allt på livets gång / för ljuva kvinnor, vin och sång." Erotikens rus genomsvärrar och nivellerar allt, även om han aldrig helt glömmet bort den troget väntande blåögda flickans rara dygd därhemma i "fosterbygden". Ulf Peder Olrog förde i "Flygande Holländar'n" (1945) sjömannen till en vik i Moçambique – "Då hörs från negrernas ungar ett skrik: / 'Mamma se pappa är här". I "Sambo dansar hambo" (1948) förenas omvänt en svart flottist från USA med en göteborgsk kvinna, och de får barn tillsammans, till den ratade Kållens förtret.

Det hände förstås att promiskuiteten fick sitt straff. Visan "Sju sjungande sjömän på skeppet Charlott" (1928) har en kvinnlig textförfattare (Anna Myrberg, alias Svarta Masken) som ironiskt skildrar sjömannens sexuella utsvävningar bland mörkhyade kvinnor: De "dansade jazz på sin gungande brigg" och "lockade kvinnor ombord i var hamn"; "dem slöt i sin famn, / en mandelögd skönhet, en mörkhyad mö, / en fullblodsnegress från Karibiens ö. / Och stundom de drogo om tärnorna lott, / sju sjungande sjömän på skeppet Charlott." Resultatet blir oäkta barn: "I Indiens, Spaniens och Afrikas hamn" står kvinnor med "små ungar, som alla till

far hade fått, / sju sjungande sjömän” förstås. Sista versen skipar rättvisa i komisk form, genom att sjömännen ”vid en strand under palmernas land” äts upp av hajar och får sova gott i deras magar. I ”Balladen om Gustaf Blom från Borås” (1936) tog Evert Taube sedan upp rasblandningstemat igen. Där föll den vite sjömannen för en kvinna från Fidji Island, och de fick tre barn. De svarta tvillingarna ”hedrar far och mor”, men den tredje sonen blev en odåga. ”Hans hud var vit, hans ögon blå, men själen, den var svart.” Sjömannens slutsats är antirasistisk: ”hellre snälla svarta barn, än vita i Sing-Sing!”

De erotiska förbindelser som framställdes med en viss grad av öppenhet var som tydligt framgått genomgående heterosexuella. Det är föga förvånande i en tid när homosexualitet ännu var juridiskt straffbar. Det var då inte bara opassande utan rent farligt att offentligt skylta med sin egen eller andras homoerotiska böjelser. Sådant kunde både förstöra karriärer och ge kännbara rättsliga påföljder. Först i våra dagar har man dristat sig att i tryck nämna att framstående gestalter som bland andra Kai Gullmar och Jules Sylvain var homosexuella.⁴⁰ Detta förtegs taktfullt i tidigare historieskrivning, där det exempelvis kunde omskrivas som att Kai Gullmar nämnt att hon vid debuten i tolvårsåldern ”tyckte om att uppträda i herrkläder” samt att hon valde sitt androgyna förnamn Kai avsiktligt och inte hade något emot att det kunde uppfattas som ett pojknamn – att istället kalla sig Maj, som Vera Åkerman på skivbolaget Husbondens Röst föreslagit, fann hon helt otänkbart.⁴¹ I fiktionens värld, i filmer, romaner och sångtexter, var detta tema också i stort sett tabu, med få undantag. Då som nu fanns det naturligtvis åtskilliga lyssnare och artister som privat inte delade de heterosexuella normerna. Trots repressionen existerade också vissa mer eller mindre underjordiska kulturkretsar där homosexuella och lesbiska förhållanden accepterades och var välkända. Lillian Faderman har skildrat vita lesbiskas ”slumming” i 1920-talets Harlem, där det fanns en svart lesbisk subkultur. Hennes huvudexempel är författare, men också vissa bluesartister nämns. Sålunda var Bessie Smith bisexuell, gift med en man men med välkända lesbiska intressen, och Ma Rainey talade i sången ”Prove it on me blues” öppet om lesbisk sexualitet.⁴²

Av de populära sånger jag granskat sjöngs cirka två tredjedelar av manliga sångare. De flesta män sjöng sånger med klara manliga textjag, medan kvinnornas textjag något oftare var könsobestämda. Det var dock nästan bara män som sjöng texter utan något (ens implicit) jag överhuvud-

taget, alltså utan att i ord ange någon egen utsageposition alls. I tjugotalsmaterialet var mansdominansen både bland sångarna och textjagen större. På trettioalet ökade andelen män som sjöng könsobestämda texter och på fyrtioalet andelen kvinnor med kvinnliga texter. En generell tendens till feminisering tycks därmed framträda, även om alla sådana uppskattningar är högst osäkra eftersom materialet inte på något sätt är statistiskt signifikant eller representativt för det totala utbudet. Den enda direkt könsöverskridande sången är en kvinna som sjunger en text med ett manligt jag ("Harlems ros", 1934), och i en blandad sång tvekar man inte att låta manliga och kvinnliga röster gemensamt sjunga "vi gör vad vi kan, var man" ("Det går över", 1940). Ett manligt textjag framträder som den outtalade normen. Men visst förekommer det kvinnliga jagpositioner, även om de oftast är författade av män men alltid framförda av kvinnor. Cirka var femte sångtext som alls anspelar på könsrelationer avstår från att göra det explicit att dessa är heterosexuella (och bland dessa är kvinnliga röster något överrepresenterade). Det innebär förstås inte alls att någon enda av dessa sånger direkt skulle inbjuda till homosexuella tolkningar, endast att sådana tolkningar där inte helt kan uteslutas.

Androgyna positioner är således långtifrån omedelbart framträdande, men kan ibland skönjas genom att tolkas i relation till dåtidens förväntningar. I mitt material finns några få sådana antydningar. Karl Gerhards kokett modemedvetna "jazzgosse" från 1922 har "rytmiskt vaggande höfter", "skärp om lilla midjan" och "tusch på sina ögonlock", "och i små synkoper vippar hans lilla stjärt". I den bitska men ömsinta satiren blandas feminiserad sensualism med infantil omogenhet, när "han och andra söta gossar" kontrasteras mot forna tiders brutala heroer och utmålas som bortskämda barn: "Vår mamma oss först kammar och så ger hon oss kaffe med dopp". Den (möjligen också i viss mån själv-)ironiska hållningen är ambivalent: fylld av både förakt och fascination. En homoerotisk laddning anas, såväl i skildringen av jazzgossarnas aktiviteter som i textjagets "blick" på dem. Och visst finns det homoerotiska undertoner i de unga männens gemensamma kroppsliga njutande, så som det bland annat skildras av Artur Lundkvist i *Floderna flyter mot havet* (1934): "Han står framför grammfonen som fascinerad av den. Hans mun har ett stramande, lidelsefullt uttryck. Han följer musikens rytm med kroppen. Han har en mjukblå skjorta vars ärmar veckar sig och slätas ut allt efter som han rör sig: den gör ett rytmiskt, sensuellt intryck."⁴³ Att "Rytm och

swing” (1939) lät Ellington, Gene Krupa och Benny Goodman ”gå hand i hand” uppfattades knappast som ekivokt – det finns i skildringarna av manlig gemenskap inte sällan en omedveten underton av homoerotik. Det gäller en hel del beskrivningar av manlig vänskap och gängsammanhållning kring idrott eller jazzspisande, men där undviks ju alltid sorgfälligt att antyda något verkligt sexuellt umgänge. Och när den danslystna flickan i ”Jitterbug från Söder” (1940) ”vill va fri”, ha hot och swing men ”väntar med fästman och väntar med ring” så ligger det väl närmast till hands att uppfatta henne som en tuff ung tjej som bara skjuter upp familjebildningen ett tag, men kan inte texten eventuellt också höras ur ett annat perspektiv som ett kvinnligt avvisande av manliga partner överhuvudtaget? Så kan texter innehålla vissa sexuellt ”subversiva” inslag som täcks över av normaliserande inramningar.

Visst finns det en del sånger som liksom ”En stilla flirt” (1932) noga räknat aldrig rent ut klargör huruvida den trånande munnen blir kysst av läppar av motsatt eller samma kön och där jaget ger kärleksråd till någon av samma kön utan att helt entydigt utesluta att råden samtidigt kan läsas som en erotisk invit till detta likkönade du. Och lusläser man några av Kai Gullmars sångtexter, som exempelvis ”Jag har en liten melodi” (1939) och ”Som du vill ha mej” (1943), finner man att de konsekvent tycks undvika att könsbestämma det du till vilket sångerskans jag vänder sin kärlek. Men det vagt öppna duet var ett utbrett stilgrepp som tjänade till att tilltala vilken anonym lyssnare som helst, även om fyra av fem sånger vid den tiden mer eller mindre övertydligt framhävde mötet mellan just kvinna och man. Alla avvikelser från denna standardmall förblev utsagda – dolda under den massiva heterosexuella norm som aldrig tillät någon som helst öppen lek med alternativa sexuella fantasier. ”En man och kvinna bör gå ihop, det är naturens lag”, konstaterades det i ”Det står skrivet uti stjärnorna” (1928). Homosexuella lyssnare måste under trycket av en så entydigt normerande och naturaliserande diskurs ha tvingats ta fatt i dolda undertexter och göra egna könskorsande omtolkningar av det som erbjöds för att kunna göra egna identifikationer i populärmusiken. När Ramel i ”Jazzen anfaller!” (1946) hotade sångtextens du med att bli neger förutsattes utsagt att detta du från början uppfattade sig som vit. På liknande sätt var de flesta subjekt manliga och de flesta begär heterosexuella. Homosexualitet var lika tabuiserat som könsbyten, och Ramels du skulle nog ha blivit än mer förvånad om jazzens kraft plötsligt lett till ett byte av kön eller sexuell läggning!

Kvinnans natur

Mellankrigstidens kulturella könsidentiteter var i omstöpning, men omformuleringarna förde i åtminstone ett centralt avseende vidare grundmönster som gick tillbaka till det tidiga artonhundratalets schabloner. På flera håll i samhället identifierades kvinnan med naturen som det Andra på vilket kulturen byggde men som den samtidigt effektivt uteslöt från aktivt deltagande. De nya kvinnorna gjorde sitt bästa för att skaffa sig status som självständigt subjekt men pressades av ihärdiga krafter tillbaka till sin roll som länk till naturen.

Kvinnor förblev i det stora hela objekt i jazzvärlden, långt mer än jämbördiga skapande aktörer. Som typgestalt behandlades kvinnan som jämförbar med tonerna och instrumenten.⁴⁴ Det blev en maskulin mission att gå in i den mondäna primitivismens stadsdjungel och tämja dess vilda natur i form av råa ljud, kvinnor och detets inre vilde. I ett homofobt samhälle uteslöt detta effektivt kvinnor, eftersom kvinnliga musikers kärleksfulla umgänge med instrument och ljudmaterial som tenderade att tolkas som kvinnliga då lätt kunde uppfattas symboliskt som ett homosexuellt normbrott. Inte heller för en jazzman var detta något helt ofarligt att ge sig in på. Många goda män gick vilse i djungeln. Det fanns något farligt feminint för en man i att ge sig hän åt dessa känslostormar, att ägna sig åt det kroppsliga i jazzdansen och att vurma för flärd, skönhet, njutning och utlevelse. Steget från machobetonad androcentrism till androgyn feminisering kunde vara riskabelt kort. En lösning för den manlige musikern var att dela upp sitt jag i två: ett styrande ”manligt” aktivt subjekt med kraftfull formvilja och ett ”kvinnligt” passivt objekt knutet till instrumentet, rösten och den egna kroppen. Männens sensuella laddning av sina instrument knöt an till en i sig inte könsopolär narcissistisk gränsupplösning mellan självet och objektet, men den gjordes socialt legitim genom att heterosexualiseras, eftersom föreningen mellan dem annars skulle bli homoerotisk och därmed hota könsordningen. Därmed uteslöts verkliga kvinnor från musicerandet. Musikinstrumentens könspladdningar påminde därvidlag om relationen mellan män och maskiner i allmänhet.⁴⁵

Det fanns sedan artonhundratelet såväl paralleller som konflikter mellan kvinno- och rasfrågorna. Kvinnliga suffragetter skolades politiskt i antislaverirörelserna, det fanns klara likheter i svartas och kvinnors livsvillkor, men samtidigt konkurrerade de med varandra i kampen om er-

kännande.⁴⁶ Både engelska suffragetter och kvinnliga anti-slaveri-aktivister i USA betecknade kvinnor som ”vita slavar” och såg hur vita mäns herravälde över både svarta och kvinnor ömsesidigt förstärkte varandra. När dessa vita mäns ställning hotades, drogs bilder av svarta barnsliga vildar och av riktiga naturliga kvinnor fram för att stärka den egna självkänslan. Främmande och mörka folkslag betraktades som kvinnliga och kvinnor som en främmande och primitiv art, och bägge skildrades som de vuxna vita medelklassmännens underställda och barnsliga slavar. Den amerikanske sociologen Robert Park hävdade exempelvis 1918 att ”negern” först och främst var en konstnär, vars område var känslor och uttryck snarare än handling – han var ”kvinnan bland raserna”.⁴⁷ Hierarkierna korsades i den kolonial-patriarkala metaforiken, och ekvivalenser upprättades mellan proletärer, barn, vildar och kvinnor som aktiverade en seglivad västerländsk dikotomi mellan natur och kultur. Även populariserade varianter av psykoanalys parallellställde barnen och det omedvetna med kvinnor och så kallade primitiva folkslag. Kön- och raspolitiken löpte parallellt i ett intimt samspel mellan sociala maktstrukturer och inre, psykiska mentaliteter, sammanlänkade genom finmaskiga socialisationsmönster. Afrika, Kvinnan och det omedvetna driftlivet framstod som mörka kontinenter. Afrikas brännande sol gjorde dess djungler och människor bara än dunklare, och de delade ur det manliga perspektivet de vita kvinnornas pockande gåtfullhet. I USA och England kombinerades svartsjukan mot potenta svarta män med skrällen för sexuellt frigjorda kvinnor. Vita kvinnor såväl som svarta män utgjorde ett potentiellt hot mot ordningen genom att ses som närmare naturen och utan tillräcklig förnufts kontroll, vilket gjorde mötet mellan dem till en än mer explosiv kombination och ytterligare förstärkte den tidigare nämnda rädslan för rasblandning.

Jazzen och dess dans knöts till den naturbundet låga kroppen snarare än den högtsvävande själen. Därmed fick den samtidigt kontakt med människors drömmar om lust och frihet. I dåtidens reklambilder och populära texter fick vita kvinnor ofta representera en frivol hedonism som annars förbehölls överklassen och som när den spreds kommersiellt till lägre skikt ansågs underminera sociala normer och konventioner. Svarta musiker gavs samtidigt ofta vissa feminina drag, som komiskt servila tjänare eller när de fick stå för moraliskt förfall. Så konstruerades en seglivad sammankoppling av kvinnlighet, svarta, låg populärkultur, kroppsutlevelse och moder-

nitet. Både svarta och kvinnor skildrades som ägande en äkta naturlighet som gjorde dem barnsligt mottagliga för den moderna populärkulturens frestelser. De var paradoxalt både förankrade i ursprungliga rötter och ett modernitetens trendkänsliga avantgarde. Lekfulla identifikationer med dem erbjöd vita svenska män en tillfällig befrielse från det moderna livets vardagliga bördor genom en sorts ”regression i jagets tjänst”. Den ambivalenta kombinationen av primitivitet och ultramodernitet har levt vidare i senare synsätt på den afroamerikanska kulturens urbana djungel, men samma längtan formulerades under mellankrigstiden även kring andra etniciteter (exempelvis romer, samer eller isolerade lantbor) och kring kvinnor. Harlems svarta, den swingande lappen och den frigjorda kvinnan framträdde som både ultramoderna och förmoderna: de var enligt förhärskande klichéer lättpåverkade modeslavar samtidigt som de förkroppsligade en naturlig oskuld som männen förlorat genom civilisationens bördor. Helt parallellt idealiserades alltså både svarta och kvinnor till jordbundna naturvaror med uppgift att uttrycka djupa och omedvetna livsidor och förlösa den moderna, vita, manliga civilisationen från dess överkultivering. Genom en egenartad historisk dialektik var det just det moderna som möjliggjorde ett nytt, friskt återknytande till det ursprungliga, så som Benjamin menat att det moderna ständigt åkallar den arkaiska urtidshistorien och förenar det nya med det primitiva.⁴⁸

De populära texterna om kvinnor var ofta komiska eller ironiska, och det gällde också anglosaxiska minstrel shows med vita som målat sina ansikten svarta. Genom symboliska projektioner gav denna genre möjlighet att bearbeta spänningar och motsättningar i den egna kulturen, men samtidigt upprätthölls spänningarna mellan förakt och fascination för de Andra. Komiska genrer är ambivalenta i det att man å ena sidan aldrig kan förutsätta att de tolkades rakt av som sanna uttalanden – lager av ironier gör uttolkningen av deras samhälleliga betydelser knivig – samtidigt som humor å andra sidan är en särskilt effektiv form för att överföra värderingar just eftersom den kan utnyttjas för allvarliga syften i skydd av sin icke-seriösa genrekontext. Rasistiska uttalanden som var tabu i seriösa sammanhang kunde uttalas under komikens täckmantel och därvid bakom den ironiska masken förstärka fördomsfulla stereotyper. De komiker som skämtade om sura fruar eller vulgära jazzhoppor kunde uttrycka ett ohöljt förakt just för att den gemensamma överenskommelsen om komikens regler förutsatte att de som utsattes inte skulle ta illa upp eller säga

emot, eftersom man alltid kunde gömma sig bakom en viss löjlighet också hos den manliga figur som utsade kritiken. Detta gällde tjugotalets Ernst Rolf-melodier såväl som fyrtiotalets filmer med Alice Babs.

De svenska sångtexternas svarta var betydligt mer sällan kvinnor än män. Ett undantag utgör den anspråksfulla jazzkompositionen ”Harlems ros” (1934):

Hon ständigt levt i en värld
med kärlekshandel och flärd.
Hon har med fetstil och ljusreklam
sitt namn på Harlems program.

Ögonen lova en allt
som direktören befallt.
Hon skänkt sitt liv åt en nattklubbsblues.
Hon kallas Harlems ros.

Tonerna från en trumpet
tolkar hennes skyldighet.
Hon uti negligé ska dansa, le
och kyssar ge och fånga med sitt nät.

Leende med äldre smink
ger honom en eldig blink.
När nattens dans och fröjd har nått sin höjd
då är hon nöjd och blandar sig en drink.

Ty med en vaggande gång
hon sjunger vemodets sång
och sen hon dansar i kärleksrus
en dans till strålkastarljus.

Var natt på Harlems parkett
hon fångar hjärtan så lätt.
En neger viskar till en matros:
”Där har du Harlems ros!”

Rosens färg sägs egentligen aldrig ut, men det ligger närmast till hands att tro att Harlems depraverade nattklubbsdansös är svart. Hon är löne- och sexslav åt en befallande nattklubbsdirektör men använder samtidigt sina erotiska krafter för att göra de manliga gästerna till sina slavar – ett utsatt offer men samtidigt med enorm makt, paradoxalt nog samtidigt mannens slav (anställd artist) och herre (förförare). Tematiken påminner något om ”Det farliga könet” (1927), där den svaga kvinnan samtidigt hotar med sin förförande kraft och måste straffas för sin kärlekssynd. Kvinnor är slående ofta lockande och mystiska objekt att försöka dechiffrera och erövra – vilket männen brukar vara i kvinnliga romantikgenrer. Nästan alla texter är skrivna av män och vänder sig implicit till ett manligt ”vi”, och det gäller även ”Harlems ros” – trots att den sjungs av en kvinna.

Skildringen av kvinnor som både passiva objekt för manligt begär (efter sex respektive profit) och aktiva förförare av sina manliga offer var vanlig vid denna tid, och särskilt då när det handlade om moderna kvinnor. En liknande motsägelsefullhet präglade skildringen av populära artister i allmänhet, som enligt gängse stereotyper också framställdes som både nöjesindustrins slavar och publikens förslavare. Det gällde särskilt kvinnliga scenartister, som såsom aktörer, konsumtionsvaror och sexualobjekt kombinerade de bägge klivenheterna. Svarta som underhållare var likaså en gammal genretadition, liksom förknippandet av masskultur med kvinnlighet. Underhållande artisteri var en tillåten yrkesnisch för både kvinnor och svarta, och svarta prostituerade ansågs särskilt attraktiva.⁴⁹ Allt detta skapade en förtätad sammanblandning mellan kvinnor, svarta och populärkultur som samtidigt föraktade och fascinerande ”låga Andra” med privilegierad tillgång till den moderna erfarenheten. Sångens slut antyder en gåva, en försäljning eller ett ägande. Är negern som till matrosen viskar ”Där *har* du Harlems ros” i själva verket en hallick? Den svarte mannens jazz ger eller säljer kvinnans kropp till den vite mannen/publiken för sex och njutning. ”Harlems ros” uttrycker därmed en traditionell offentlig kvinnoroll: den prostituerade.

Sången kan delvis ha varit inspirerad av Josephine Baker, även om hon alls inte lär ha uppfattats som någons slav utan hade stor kontroll över sin egen marknadsföring. Hon var välkänd i Sverige; ”Du leker Jos’phin’ Baker, ty du ser ju allt i svart” vitsade exempelvis sångaren i ”Säg, lilla Emma, när är du hemma?” år 1928. Samma år parodierades hon i Ernst Rolfs revy av Katie Rolfsen i kupletten ”Jo, jo Josephine”: ”väck du gam-

la världen ur dess spleen / Du är den moderna tidens Carmen / Uti dina ben där sitter charmen / Jo, jo Josephine, / Jo, jo, Josephine, / du är söt och snäll men du blir aldrig fin”. Hennes exotiska nakna kropp vann ankläng genom att representera sammanflödet av svarthet och kvinnlighet mitt i den högmoderna storstaden, en plats där ras och kön såväl som primitivt och modernt förenades. Hon var å ena sidan ett exempel på hur rådande stereotyper om svarta som kroppsligt och emotionellt orienterade övertogs och även spädades på av svarta artister själva som en möjlig strategi under nöjesmarknadens rådande villkor. Å andra sidan kan hon också tolkas som en modernistisk självkonstruktion som medvetet bröt mot rådande konventioner genom att fräckt kombinera utlevande köttslighet och kontrollerad elegans. Av en sådan tolkning märks dock inget spår hos hennes sorgliga syster i Harlems ros.

Medan den övergripande musikaliska formen i denna komposition kan karaktäriseras som en sorts ”blues” och därmed aktiverar den afroamerikanskt orienterade primitivismen, har den musikaliska rytmen ett tydligt drag av österländsk exotism. Den för tankarna till kamelkaravaner och orientalisk magdans, lite som Duke Ellingtons berömda ”Caravan” från 1937. Orientalism förenas här med afrikanism, och Harlems ros tillförs associationer till sultaners harem.

Det är intressant att se hur denna sång togs emot. Medan Alice Babs sex år senare blev föremål för hårda angrepp för sin framfusighet hyllades ”Harlems ros” däremot som en konstnärlig prestation. ”En av de bästa svenska foxtrots som någonsin gjorts i amerikansk stil”, skrev jazzvännernas tidskrift *Orkester Journalen*, som även publicerade noterna till Zilas Görlings tenorsaxsolo i hans egen transkription.⁵⁰ Den uppåtsträvande konstnärliga strategin från de seriöst framträdande musikerna skyddade från de reaktioner som den breda underhållningen kunde väcka. Också sångens tydligt upprätthållna rasmässiga och etniska dikotomier gjorde den lättare att svälja än Alice Babs promiskuöst hybridida överskridanden. Texten passade väl in i dominerande tankemönster genom att hålla den svarta kvinnan fast i positionen som offer och objekt, frestande men ömkansvärd.

Varan som vaknade

Få texter identifierade sig med svarta kvinnor, men det fanns de som utvann en kittlande spänning ur tillfälliga möten med dem. Artur Lundkvist

projicerade sin civilisationskritiska fascination för det begärliga Andra inte bara på Negern utan också på Kvinnan. Bägge identifierades med natur och drifter som det bortträngda Andra som den moderna manliga, vita civilisationen måste återknyta till för att befrias från sina neurotiska plågor. I jazzdikterna i samlingen *fem unga* (1929) vävdes jazzen in i en öppet sexuell metaforik, som pekade mot ett djuriskt-biologiskt ursprung men som samtidigt färgades historiskt av nuets specifika modernitetsupplevelse. Den ”neger med saxofon” som åkallades i dikten ”Saxofonstycke” gavs ett nästan sakralt uppdrag att gjuta nytt liv i ”oss” vita män, vi ”trötta”, ”arma och förtvivlade”, ”leda vid livet”, som på så vis skulle befrias ”från civilisationens och årtusendenas börda”. Den svarte musikern kunde också hjälpa sin vite broder att tämja de motsträviga kvinnorna, om så behövdes med våld: ”Kvinnorna – sviker de, flyr de undan oss: / å, sätt efter dem, fånga dem, böj dem ner, tvinga dem –!” ”Jazzband”, i *Jordisk prosa* från 1930, associerade kvinnobröst till ”het jord” och ”ångande mull” att ”lägga sig ner i, vara nära”. Och det var jazzbandet som erbjöd en förmedlande länk till detta åtråvärda könsliga ursprung: ”Sex svarta män som spelar jazz hela kvällen. Sex män som uppväcker uråldriga lidelser och utbreder den eviga mullens doft. / I en stad av betong och stål.” Stadens nya musik väcker på typiskt modernt vis det arkaiska.⁵¹

Redan 1928 hade Lundkvists ”Ord om kvinnan” i samlingen *Glöd* frammanat en bild av Kvinnan som uråldrig passiv natur, masochistiskt öppen för mannens sådd och närmast en besvärjelse gentemot den nya kvinna som just då tycktes ersätta detta gamla patriarkala ideal: ”Kvinnan vill det eviga och uråldriga och vissa, inte det nya och äventyrliga. / Kvinnan är som åker om våren: mull som längtar att bli besädd. / Kvinnan äger intet *varför*. / Kvinnan älskar fjättrar, både sina egna och andras. Från kvinnan utgår navelsträngen.” Att förena Kvinnan med hemlandets jord var en stående figur även i populära sånger som ”Flygarevalsen” (1927). Men Lundkvist brottas mycket mer intensivt med denna projektion. I samlingen *Vit man* (1932) klagade han i dikten ”Evangelist (skiss till ett Lawrenceporträtt)”: ”Ni kvinnor – / Varför vill ni vara lika blank metall? / Varför älskar ni det kalla sidenet? / Ni är ju mull och åker, med dolda rika mjölkådror. / Ni är träd, klädda med grön bark. / Giv er nakna åt junimolnens varma regn, / öppna er för vindar med virvlande frön”. Ja, varför ville hans samtida kvinnor inte leva upp till hans älskade idealbild av Kvinnan?

1931 publicerade Sven Stolpe en kritisk analys av Lundkvists hållning, där han påpekade att i dennes erotiska lyrik ”finns lemmar och vita kvinnor, men här finns ingen individ” – ”för honom är det mänskliga ingenting annat än det animala”. Stolpe var vid denna tid alls inte fientlig till denna ”i sig nödvändiga primitiva reaktion” som ”en fruktbar *möjlighet* till evolution” men efterfrågade en ”personlighetsfördjupning” som många i den yngsta diktarfalangen tycktes sakna. Gentemot deras nya saklighet framhävde han att ”det också existerar annat än ’ting’”: ”Människan är nämligen icke endast ett knippe animala drifter”. ”Livet är icke bara sinnesextas, det är också viljekraft, behärskning och uppoffrande strävan. Livet är ett väljande.”⁵²

En sådan moralkonservativ syn på existensen vann knappast gehör hos Lundkvist. Han var vid intervjutillfället 1981 fortfarande hörbart fascinerad vid minnet av sin diktarvän Gunnar Eriksons excentriska bravader: ”Han var en sån där utpräglad vitalist och erotoman, och han levde mer eller mindre på kvinnor. Han genomförde något som jag aldrig [förtjust skrockande skratt] har sett på svenskt håll förut: han gjorde ett formligt harem, bosatt i Göteborg då, där han hade tre kvinnor som bidrog till hans försörjning. En av dem var en välkänd pianist, som kallade sig Marie Claire.” I både köns- och rasdimensionen skapade denna exotism en synnerligen ambivalent situation för de *verkliga* andra, som både dyrkades och grovt exploaterades. Det kan möjligen vara smickrande att utsättas för sådan fascination, men också stigmatiserande och reducerande.

Lundkvist berättade i intervjun att han ”for ut för att upptäcka primitivismen, och se rasproblemena på ort och ställe”. Han kom till Sydafrika och skrev sedan om sina upplevelser i den dokumentära reseromanen *Negerkust* (1933). Där spann han vidare på den erotisering av människans maktutövning över både maskiner och kvinnor som fanns redan i tjugotalets jazzdiktning.

Negrer och lokomotiv! Man kan väl knappast se någonting som bättre symboliserar det moderna Afrika: det är syntesen av natur och teknik, av känsla och mekanisk kraft. Jag har stått och slukat dessa bangårdsbilder som levande konst: tågsätt och lokomotiv på blanka skenor, lokomotiv i svart och mönjerött, lokförare i svart med glada, röda gap: negrer och lokomotiv i lek. [...] [Den svarte föraren] är en del av lokomotivet, utomordentligt stolt över dess

styrka, full av fåfång lokomotivpotens; han lever med lokomotivet, sover och äter där, smörjer och smeker det, stryker över dess stål med sina svarta, oljiga fingrar: ett objekt för hans blomstrande libido. Han är lycklig, ty han älskar. Och antagligen älskar han konfliktlöst och utan åtskillnad både sitt lokomotiv och sin kvinna. [...]
De svarta kan bli så förtroliga med maskiner, kanske därför att de inte har någon respekt för dem. De har det levandes naturliga överlägsenhet: maskinerna får foga sig, tjäna deras lust och instinkt.⁵³

Maskinen fick lov att foga sig under negerns respektlösa behandling. Liksom kvinnan! Bägge skildrades som mannens utbytbara underlydande och kärleksobjekt. Den välbekanta primitivistiska dyrkan av maskinsångens och djungelkakafonins sköna förening gavs en uttalad erotisk laddning. Romanjaget sökte kontakt med svarta kvinnor, som erbjöd ett lockande men också hotande dubbelt främlingskap. ”De färgade kvinnorna förefaller mera undergivna, kuvade och förtryckta” – ”societetsblyga men icke utan könsmedvetande”. Han fängslades av hur ”färgade flickor sköter de vita herrskapens barn och lagar deras mat, smeker dem och överför kanske sin bastardlusta och stundom – sägs det – sina könssjukdomar”. Så småningom utsatte han sig själv för samma risk och filosoferade storslaget om sina skäl:

Jag blir förälskad i en av dem, uppfylld av hennes bild, och jag rasar över barriären, det omöjliga: att vi aldrig kan nå varandra, emedan vi tillhör olika världar. [...] Jag är född i civilisationen [...]. Jag tillhör kulturen, jag är fången i den. [...] Som naturkontakt, som förbindelse med det förlorade elementära, har sexualiteten fascinerat mig och blivit min romantik. Jag är en sexuell romantiker. Jag har kommit att leva i en tid av allmän sexuell frigörelse, men det är en tillfällighet, jag befinner mig någonstans utanför och söker något annat: det oerhörda. Något som spränger livets trånga begränsning. Något som befriar mig från jaget, mitt gamla, stelmande, nöta jag, som jag är trött på intill döden. Ett bad i naturen. En uppståndelse till ett nytt liv. En värld så frisk som på den första dagen. Och jag har sökt det elementära, det överindividuella, hos mig själv och hos kvinnan. Som individ fann jag kvinnan liten och tröttande som jag själv; jag sökte henne som element.

En vän hjälpte honom ”att skaffa mig en flicka”, vilket föranledde en lyrisk betraktelse över denna kombinerat köns- och rasöverskridande transaktion:

Vi kan inte tala med varandra: vår relation blir därför uteslutande beröringens och den instinktiva korrespondensens. [...] Vi är representanter för två olika, främmande raser, men på en enda punkt kan vi mötas: förutsättningen är den naturliga driften hos våra kroppar och vi är sunda nog att för tillfället kunna glömma de sociala omständigheterna.⁵⁴

Genom att tolka prostitution som fri kärlek skrev Lundkvist in sig i en både patriarkal och rasistisk tradition, som ignorerade den både köns- och rasmässigt skeva maktfördelningen i relationen. Trots sin kulturradikalism tog han heller ingen notis om de förtingligande effekterna av den kapitalistiska formen för transaktionen sex/pengar. Så omtolkades ett bordellbesök till radikal frigörelse – av det manliga vita subjektet, som likställde kvinnor, svarta och natur och använde dem alla som objekt för sin egen överlägsna fysiska och mentala manipulation i syfte att kurerat sitt eget civilisatoriska lidande. Lundkvists skildringar av njutningen i att bokstavligt leva på kvinnor och på svarta hade både ekonomiska och sexuella dimensioner. Ett materiellt och symboliskt utnyttjande av denna mänskliga vara maskerades till en gränsöverskridande förening av närmast metafysiskt slag. Så förvreds systematiskt asymmetrin i det egna jagets relation gentemot de Andra till en akt av ömsesidig jämvikt, och förtryck omtolkades till frigörelse. Manövern byggde på ett systematiskt undvikande: den vite mannen erkände inte den Andras subjektstatus, lyssnade aldrig till hennes röst och såg inte in i hennes ansikte.

I uppföljaren *Negerland* (1949) hade tonen slipats av men inte slocknat, som exempelvis framgick av ökensildringen: ”De infödda kallar öknen för hon: öknen är för dem en kvinna och innebär för dem en verklighet under ödets nyckfulla lag, en verklighet som samtidigt är gäckande illusion, ständigt lockande, ständigt undflyende, evigt oförbrukad och åtråvärd.” Subjektet förblev entydigt en man, och kvinnan och naturen identifierades åter med varandra. Samtidigt anades en mer uppgiven hållning gentemot den efterlängtrade extatiska föreningen med ursprunget, som innebar att de reellt existerande afrikanerna och kvinnorna inte fullt

lika starkt sögs in i den egna önskedrömmens projiceringar. ”Också när det är danskväll på hotellet blandar sig ett antal försigkomna infödingar med de vita officerarna och affärsmännen och deras damer. Ja, man får se de olika raserna virvla i wienervals och jazz sida vid sida eller i varandras armar.” En ”infödingsflicka” väckte hans intresse: ”Hon är tjugu år och utstrålar en lugn värdighet, fjärran från djungelskräck och slavpanik. [...] Hon rymmer en vilja, en målmedvetenhet som förvånar och förnims som en hård kärna i denna inbjudande tropikfrukt.” På en utomhusbio levde invånarna kroppsligt med i filmernas handling ”på ett nästan skrämmande sätt”. Den här gången avböjde han de prostituerade s offerter och avslöjade inga starka tecken på erotisk attraktion.⁵⁵ Svarta kvinnor reducerades fortfarande till åtrådda naturobjekt (”inbjudande tropikfrukt”), men tillerkändes nu åtminstone skymten av egen subjektivitet: en ”värdighet”, ”vilja” och ”målmedvetenhet” som inte längre fullt lika lätt lät sig utnyttjas för egna erotiska syften – kanske till en viss besvikelse, men också med en starkare realism och början till respekt. Hon som var objekt och vara började vakna, i mannens blick.

Hos Gustaf Rune Eriks kvarstod vissa av dessa grundteman. Novellen ”Mellankrigsgeneration” från 1944 inleds med en positionsbestämning: ”Vi tillhörde den nya generationen. Vi var alla födda i slutet av förra världskriget eller strax därefter. Vi lärde oss frukta arbetslösheten innan vi hade börjat skolan. De halvt förfallna kvarteren skänkte oss tidigt kontakt med verklighetens påtagligaste realiteter. Våra mödrar hade svultit i kristidens potatisköer.” Klassfrågan könsfärgades, och kvinnligheten var ett huvudproblem för dessa unga män som ”stod i portarna om höst- och vintervällarna och talade om kvinnan”. Novellens första del slutar: ”Vi var en del av den nya generationen. Vi var alla födda i slutet av förra världskriget eller strax efter. Man sade att vi var råa, cyniska. Våra mödrar hade plattare bröst än någon tidigare generations kvinnor.” Novellens andra del är en poetisk hyllning till bluesångerskan Bessie Smith, som framstår som en inte lika plattbröstad surrogatmoder, med rader som:

O Bessie, bluesens mörka drottning! [...]
 Svårmodet i din stämning gav oss längtan,
 det okänt ouppnåddas blåa smärta. [...]
 Du sjöng för oss som levde utan mening,
 du sjöng för oss som längtade till mening.

Oss gav du drömmen om en kvinnas närhet
som sköld mot verklighetens här och nu.⁵⁶

I Eriks novell hade fattigdom och slit gjort kvinnorna plattbröstade – en sorts proletär motsvarighet till de lika plattbröstade jazzdamerna som tidigare utsatts för Ernst Rolfs kritik. Bluesens ”mörka drottning” framstår som en begärligare kvinnotyp, som liksom Lundkvists och andra arbetarförfattares efterlängtna jordbundna mödrar skulle erbjuda ett substitut för verklighetens bristfälliga kvinnor. Men hennes gestalt är moderlig, och den erotiska förening som här antyds är oceaniskt tröstande och trygghetssökande snarare än genitalt erövrande.

Att uppfatta särskilt svarta kvinnor som ren natur var vanligt. Just Bessie Smith var – trots sin förmodligen då föga kända bisexualitet – enligt många män ”bara kvinna”: ”en riktig kvinna, all världens kvinnlighet i en enda härlig förpackning”.⁵⁷ En sådan artist måste vara särskilt noga med att undvika erotiskt kroppsutspel för att bli tagen på allvar i branschen och kvalificera sig som riktigt subjekt, men om hon undvek det för mycket blev hon istället oattraktiv och ställdes ändå utanför. Dilemmat var svårlöst, och de flesta av dem som trots allt lyckades fick betala ett högt personligt pris för sin framgång. Medan somliga blev könets fångar, gick andra den smalnande vägen att försöka vara ett neutrum utan kropp eftersom kvinnlighet och själ (intellekt och kompetens) knappast verkade gå att förena.⁵⁸ Inte heller svarta författare gick fria från primitivistiska och även misogyna formuleringar. Exempelvis spekulerade Frantz Fanon om att det kunde finnas vita kvinnor som bad om att bli våldtagna, även om han sedan erkände att han inte kunde säga något om den färgade kvinnan eftersom han inte visste något om henne.⁵⁹

Att naturalisera Kvinnan var heller inte förbehållet manliga författare. Liksom män som Carl Larsson eller hembygdsrörelsens Karl-Erik Forsslund kopplade även kvinnliga tänkare som Ellen Key och Elin Wägner samman den kvinnliga naturen, jorden och hemmet som motpol mot den manliga moderniteten, tekniken och vetenskapen.⁶⁰ Effekterna skilde sig dock åt: medan manliga artister liksom *omslutes* av Moder Natur som ett bad i det Andra, leder kvinnors naturrelaterade oceaniska uttryck till ett identifikatoriskt *uppgående* i Moder Natur, där hon riskerar att drunkna.⁶¹ Därför blir primitivismen en riskablare strategi för kvinnor än för män: de riskerar att uppslukas helt och reduceras till passiva natur-objekt,

medan männens dopp i naturens gränsupplösande ocean lättare kan begränsas till ett tillfälligt besök ur vilket de stärkta och vitala kan resa sitt suveräna jag och rusa vidare till nya manliga stordåd. Inte bara svarta jazzmän som Louis Armstrong utan också svarta kvinnliga artister kunde hamna i en primitivistisk fålla. Därtill medverkade inte bara vita manliga moralkonservativa, utan också beundrande fans, afroamerikanska medier och artisterna själva, exempelvis Josephine Baker när hon uppträdde med endast fjädrar eller bananer runt höfterna. Afroamerikanska tidningar beskrev henne som ”den vackraste panter” och ”den friska fläkten från jungeln, elementens krafter och skönhet för en levnadstrött västerländsk civilisation”, medan hon i Finland angreps av fascister som ropade ”Åk tillbaka till Afrika”, fast hon egentligen knappast stod närmare Afrika än dessa nordbor själva.⁶²

Vita män kunde i handlande, skrivande eller läsande kasta loss från delar av sin tidigare identitet och besöka kvinnliga eller svarta positioner för att där ta till sig element av det i den vita manligheten bortträngda Andra. De upprättade därmed en egen identitetsrörlighet som blev en ny form av kulturell dominans och som utnyttjade de kvinnor och svarta som därigenom låstes fast i sin funktion av att vara de till naturen och drifterna bundna Andra. För att själv bli annorlunda uppsökte mannen en närhet till faktiska andra människor som aktiverade fantasier om det Andra i honom själv, och när dessa fantasier i någon mån förverkligades förstärktes hans privilegium att erövra okända områden och röra sig fritt mellan dem. Den egna frigörande självtransformationen skedde till priset av en reduktion av de verkliga andra som användes som dess verktyg. En sådan omvändning av rådande stereotypa polariseringar bekräftade dem samtidigt men möjliggjorde trots allt också verkliga möten med svarta och kvinnor, som i bästa fall kunde leda till att klichéerna åtminstone försvagades och som gav kvinnor ett nytt utrymme att träda ut som aktiva subjekt. Det gällde Lundkvists möten med svarta och kvinnliga författare såväl som Albert Backlunds möte med Valaida Snow. Nyfikenheten på de andra gav dem en chans att nå ut med sina egna röster, och det resulterade inte alltid i att skillnaderna cementerades. På både scener och dansgolv kunde åtminstone ibland raserna och könen blandas.

Kvinnor sågs som åtråvärda varor men tilläts i vissa sammanhang att bli vakna aktörer. Inte minst i litteraturen fanns många framträdande kvinnor som med skarpa pennor utforskade könsrelationernas aktuella

omvandlingar. Att Karin Boyes roman *Astarte* (1931) uppkallats efter en semitisk moders- och fruktbarhetsgudinna var ingen slump, och den kan läsas som kontrapunkt till manliga könsbilder. Dess resa genom moderna erfarenhetsrum utgick från hur den ideala kvinnokroppen skapas som en vara i ett modernt varuhus. Där förbands modern kommersiell kultur med en utstuderad könsformering där kvinnor reducerades till kropp och yta.⁶³ ”Man föds inte till kvinna, man blir det”, löd 1949 den sedermera klassiska formuleringen av kvinnligheten som det Andra könet hos Simone de Beauvoir: ”Hon definieras och differentieras i förhållande till mannen och inte han i förhållande till henne. Hon är den oväsentliga gentemot den väsentlige. Han är Subjektet, det Absoluta – hon är det Andra.”⁶⁴ I *Astarte* skildrades denna kvinnlighetsproduktion där den moderna kvinnan framstod som verk och vara. Genom en samlad aktion i flickrum, danslokal, varuhus och medier griper olika kugghjul in i varann för att av reklamchefens systerdotter Britt skapa den perfekt behagfulla, charmiga, vackra och åtråvärda kvinnogestalten, med den krävande skyltdockan *Astarte* som modell. Dockan-gudinnan som ”begär kroppar och själar som offer” måste i denna ”förvärldsligandets tid” träda i affärsmännens och reklamens tjänst. Kombinationen av förförande gudinna och förfört offer påminner en aning om dualismen hos kvinnogestalten i ”Harlems ros”, men i romanformatet är analysen förstas betydligt mer komplex.

Den sekulariserade affärsmannen i *Astarte* spelar på de kvinnliga kundernas narcissistiska begär: ”Nå, om ni så vill, det är en särskild förälskelse jag vill kalla i dagen, en som redan finns där och har funnits där från begynnelsen: min förälskelse – i mig själv!” Reklamartisten berättar att han just undvikit förälskelsen i andra och annat genom att inte ge dockan individuella drag eller själ, så att kvinnokroppen reduceras till ”urgrunden”:

Här finns bara Könet kvar, men könet i dess mest förföriska och se-gervissa skepnad. Den kvinna som går förbi fönstret och uppfångar sitt eget väsen bortom individualiteten, hon känner igen sina egna hemliga önskningar, hon speglar sig med välbehag i ett fulländat skönt andra jag – hon blir ett ögonblick ett med dockan – förlåt, med gudinnan.

Självförälskelsen innebär en klyvning av den egna personen i ett subjekt och ett objekt. Många senare teoretiker har visat att narcissismen inte är

unik för kvinnor utan förenar de bägge könen, och därtill förstärks i modern tid. ”Jag har verkligen älskat ganska många kvinnor i min dar, men vad är det man finner? Ett rus, och i bästa fall sig själv”, klagar en ung flannör i ett senare kapitel.⁶⁵ Narcissismen klyver självet men upplöser samtidigt gränser mellan själv och omvärld och mellan könen. Den är samtidigt inlagrad och överbestämd av en könsskillnad som hänger samman med sega maktrelationer.

Män tittar på kvinnor, kvinnor ser sig bli betittade. I den grekiska myten döms kvinnan Echo att tjäna mannen Narcissus som hans spegel: hennes kunskap och begär tystas och hålls avskilda genom att hon isoleras i positionen som hjältens spegel. Kvinnlig narcissism tycks därför vara en ”echoism”, eftersom den blick kvinnor söker spegla sig i vanligen är mannens; den använder ytfenomen som spegelposor, kläder och makeup till att raffinera sina ytor för den manliga blicken att tränga in i.⁶⁶ ”En kvinna måste alltid ge akt på sig själv. Hon beledsagas nästan ständigt av sin egen bild av sig själv. [...] *Män handlar* medan *kvinnor framträder*. Män ger akt på kvinnor. Kvinnor ger akt på sig själva bli iakttagna.”⁶⁷ Kvinnor antas som regel behöva vara omedvetna om sig själva för att inte anklagas för självupptagen narcissism, och ändå tvingas de ständigt observera hur de blir sedda på, i konst, filmer, tvåloperor och veckotidningar, och denna även av många kvinnor själva internaliserade manliga blick innebär inte bara ett objektiverande av kvinnor utan också bevakning och kontroll. Echo är den undertryckta som pratar, övervakas, speglar och stödjer.⁶⁸

Svärmeriets och erotikens narcissistiska njutning gör mötet med kärleksobjektet diffust. I sånger som ”En stilla flirt” (1932) tycks inte endast den kyssande partners kön vara irrelevant, utan hela jaget liksom vänds mot sin egen trånande mun. Jag och du och omvärldens musik smälter samman i en vibrerande enhet, samtidigt som skillnaderna måste bibehållas för att mötet ska förbli laddat. Det kräver en känslig balans mellan likhet och skillnad, symbios och separation, i en punkt där gränser bleknar utan att helt uttraderas. En sådan punkt når de bägge könen inte på lika villkor eller med samma effekter. I *Astarte* fokuseras den kvinnliga sidan. Kapitlet ”Ylle” skildrar hur ”tidens ande” ”speglar sig” i modet: i skyltfönstren kan man ”avläsa tidens väsen” i allmänhet och ”se den unga generationens lynne” i synnerhet, och det är framförallt ”kvinnans frigörelse” som där uttrycks så vackert att ”ingen kvinna går förbi utan en liten längtansblick på dess utställda härlighet”. Kapitlet ”Vita möbler”

handlar om det oskuldsfulla väninneumgänget i flickrummet, med samtal om veckotidningars och filmers skönhetsideal som får flickorna att tro att det är viktigare att fånga en man än att studera och göra något själv. Jazzkapitlet "Illusion" belyser primitivismens manliga dominansmönster genom att låta männen njuta utlevelsens sötma medan kvinnorna hanteras som viljelösa objekt. I dansen för mannen sin kvinna, "känner sin makt över den vältränade, smidiga kroppen, tvingar henne tyranniskt hit och dit". För mannen innebär dansen både förtrollande hängivelse och en allmaktsnjutning med kvinnokroppen som objekt, men "illusionen av att känna till botten och härska utan gräns" ebbar tillbaka och måste återuppväckas i varje ny dans. Denna kritik ger relief åt manliga författares längtan efter följsamma naturkvinnor.

Ett nytt besök i varuhuset, i kapitlet "Spetsar", låter kontrasten mellan det hårda slitet och den glamorösa ytan hårdna. Arbetets tunga möda bildar konsumtionslyckans dubbla grundval, dels genom att skapa de åtrådade varorna, dels genom att nära längtan att fly bort från det fula. Kapitalismen är allas kamp mot alla om överlevnaden: "Vem blir sugen till botten? Inte jag, inte jag! Vem blir slungad i höjden? Jag! Jag! Hela staden ekar av samma rop av hopp och ångest: Jag! Jag! – nu i den brinnande timmen, i rusets ögonblick mellan tomrum och tomrum." Det narcissistiska ruset ekar kusligt ihåligt, men den traditionella feminina skönheten utbjuder trygg lindring för den osaliga: "Årets mod är kvinnlighetens renässans, jungfrulighet, moderlighet, allt gammalt vackert som glömdes under efterkrigstiden. Ljuv kvinnlighet är och förblir ändå den nyckel, som öppnar kärlekens slutna dörrar. Köp sex meter spetsar, sex meter kvinnlighet, och nyckeln är din, och lyckan!"

Maskineriet skördar sina offer. De fallna kvinnor som strömmar fram på gatans flod beskrivs i kapitlet "Gå under?", där kvinnan på gatan liknas vid "ett vilt djur i sin naturliga omgivning, skyddad som tigern bland bambuskuggorna i djungeln är skyddad av sina strimor, väl anpassad till den de lösslitna individernas jaktmark, som är storstaden under guldets välde."⁶⁹ De storstadsdjungler som födde primitivisternas jazzlåten gav också plats åt horan. Hon var en återkommande figur i moderna stadsskildringar, en sorts pendang till den manlige flanören hos exempelvis den av poeten Charles Baudelaire inspirerade Walter Benjamin. Han karakteriserade horan som en tvetydig, dialektisk "drömbild", "både försäljerska och vara i ett", och såg den moderna reklamen som uttryck för

”i hur hög grad lockelsen från kvinnan och varan kan smälta samman”, med horan som extremt ”förkroppsligande av en natur som genomsyrats av varans verklighetsillusion”.⁷⁰ Tankegångarna ligger nära *Astarte*, där Boyes jämförelse med den kamouflerade tigern bevarar horans dialektiska tvetydighet. Den fallna kvinnan var inte bara offer utan också för männen en farlig försäljerska/förförerska, som hon även skildrades i ”Harlems ros” (1934).

I det näst sista kapitlet, ”Siden”, skildras som redan nämnts den moderna konsumtionskulturens orientalism. Gången från ”Ylle” i kapitel två till ”Spetsar” och ”Siden” mot romanens slut anger den uppåtstigande förädling som kvinnobilden utsätts för. Slutkapitlet ”Den vita drömmen” utspelas sedan i ”ett modernt hus”, där frun ”vantrivdes med moderniteten”. Året efter Stockholmsutställningen 1930 får det funktionalistiska huset stå som symbol för det moderna samhälle där det blivit allt svårare att känna sig hemma. Det är där männen samlas för att beundra husets unga fosterdotter – den unga nya Kvinnan som ett fulländat estetiskt och kommersiellt verk, vars vackra rörelser egentligen inte uttryckte någonting alls ”annat än det självklara medvetandet om sin egen fulländning”.⁷¹ Den tuktade kvinnan vill ingenting längre, annat än sin egen sköna objektstatus. Den hela människan har omformats och reducerats till det rena kulturella kvinnökönets passiva vara.

Och ändå upprätthålls från början till slut trots den bittra ironiska tonen en ambivalent balans mellan fascination och förakt. *Astarte*gestalten är som sådan ingen ömkligt näpen docka utan besitter en lockande kraft som effektivt förmedlas till läsaren, och bokens författarröst klingar på en gång skarpt analytisk och full av sinnliga begär, långt ifrån all kroppslös askes. Kvinnliga konsumenter var inte heller på något enkelt manipulativt sätt lurade att förlora sig själva genom en gigantisk konspiration, utan det fanns i marknadens och könens spel en motsägelsefull logik som kritikern inte kunde ställa sig utanför i någon rent alternativ position. Kvinnors väg till det moderna tvingade dem att konsumera modevaror som används för att göra dem själva till varuformade objekt. Häri låg en inneboende motsättning mellan att skapa sig själv och att bli skapad.⁷² Dialektiken mellan subjekt och objekt frystes inte fast i romanen, som inte skildrade kvinno-subjektets utslöcknande utan dess förfining som ett spel, en maskerad, genom ett formande arbete som aldrig kunde upphöra eftersom det också ständigt återskapade de arbetande och skapande kvinnorna. Bokens sista

kapitel hade inte fått sitt namn av en slump, för det var i männens förvridda "vita dröm" snarare än i någon faktisk verklighet som de kunde hylla det fulländade kvinnokönet som ett dött varuting. De begär som annars vibrerade genom boken tillhörde bägge könen, och de upprätthöll en djupt kluven sprängkraft som motsvarar de inre spänningarna i kapitalismen och dess könsordning. Den pose fosterdottern visade upp i slutraderna presenterade henne som ett rent och tomt objekt, en kroppslig men själlös skönhet som egentligen var död: en fulländad yta. Men hennes egen narcissistiska njutning av denna pose rymde också element av gudinnans förförande och dubbelbottnade kraft, som missas helt om berättelsen tolkas så endimensionellt att fascinationen för denna gestalt helt besegras.⁷³ Om de inre motsättningarna i texten rensas ut förvandlas kapitalismens konflikter till en yttre kamp mellan en homogen kapitalistisk-patriarkal ordning och en extern, obefläckad kritikposition, och förförelsens framgång blir svårbegriplig. En slagkraftigare kritik betonar istället kapitalets förmåga och öde att skapa och skärpa sina egna inre motsättningar som Boyes *Astarte* så effektivt åskådliggör.

Boyes skildring av kvinnlighetens villkor svarade mot en central fas i den kapitalistiska moderniteten, då masskulturens och konsumtionens expansion tillsammans med den politiska kvinnofrigörelsen gjort kvinnorna tydligt synliga i stadslivets offentliga rum. Det var inte första gången ett varuhus användes som tidsprisma i romaner: Émile Zola hade gjort det redan i *Damernas Paradis* (1883) och Sigfrid Siwertz i *Det stora varuhuset* (1926). I bägge fallen betonades den mångtydiga blandningen av kvinno-kollektivets underkastelse under kontrollerande nyttokalkyl och dess irrationella hängivelses egensinniga motrörelser. Den feminina varuhusmiljön förekom också i filmen *Flickan från varuhuset* från 1933, där Kai Gullmar och Lennart "Pim-Pim" Falk framförde den bluesartade duetten "Det är min musik".⁷⁴ Redan från mitten av artonhundratalet hade moderniteten kritiserats för att skapa en oförutsägbar men ändå passiv kvinnlighet, som förfördes av konsumtionskulturens glittrande fantasiprodukter. Denna feminiserade sida av det moderna stod i vägen för förnuftets framstegsväg med dess kontrollerade nyttotänkande, samtidigt som den kvinnliga konsumenten var olösligt bunden till den kalkylerande profitproduktionen som dess nödvändiga komplement.

Reklamens och populärkulturens bilder av de nya kvinnorna gav ungdom, förändring och nyhet positiv laddning och bröt därigenom tra-

ditionella konservativa tankemönster. Växande och alltmer diversifierade konsumtionsbegär och en flod av idealbilder rörde sig tvärs över gränsen mellan offentligt och privat och gjorde denna gräns allt svårare att kontrollera för patriarkala krafter. På så vis skapades utrymme för en kulturell och social frigörelse för åtminstone en del kvinnor. Varuhusen tränade kvinnor i ytligt självförtingligande men kunde också användas på andra sätt, i en historisk epok där kvinnor annars sällan tilläts röra sig tillsammans utan manlig eskort. Det var lite som med dagens Internet, som ju också bygger kanaler mellan globala och intima rum och därmed försvårar regimers strävan att reglera medborgarnas tankar och handlingar.

De nya konsumtionssammanhangen gav uttryck för drömmar där människor gjorde sig till subjekt och fantiserade om en bättre framtid. Där verkade en ny allians av moderniserande krafter. Konsumtionskulturens spridning till allt bredare sociala skikt innebar en växande kapitalistisk profit men också en demokratisk potential i form av en växande ekonomisk och social makt för kvinnor och för de lägre klasserna. Konflikten mellan rationalitet och irrationalitet blev centrum i konsumtionsdebatten, och i reklamen skildrades kvinnliga konsumenter växelvis som kräset rationella och som impulsivt lättfärdiga. De var både kompetenta shoppingexperter och förmögna till njutning, i diskurser som kopplade kvinnligt/manligt till både barnsligt/vuxet och modernt/traditionellt. I konsumtionskulturen florerade också en typ av orientalism som gav ökat utrymme åt både kvinnor och främmande folk. Medan den traditionellt koloniala och vetenskapliga orientalismen höll det främmande på distans och helst ville utplåna det, berättade den kommersiella orientalismen om fjärran länder som något lockande och förde in fläktar från dem i de västerländska hemmen. Orientens varor måste ju kunna säljas, och det krävde att kulturell skillnad gjordes attraktiv istället för att nedvärderas, och därför närmade sig de kommersiella representationerna av de främmande dem som fördes fram av det samtida avantgardet och populärkulturen. Det fanns en likhet mellan Boyes modernistiska roman och de samtida varuhusens reklambilder i det att bägge vägrade att fördöma och nedvärdera det främmande Andra. Så länkades kvinnliga konsumenter till etniska skillnader, men de förblev trots varufieringen ändå subjekt och inte bara objekt för konsumtionen. De begärde de annorlunda och nya varorna men önskade också själva bli annorlunda, moderna människor och

uttryckte därmed en implicit kritik mot det rådande vardagslivets begränsningar. En offensiv feminism hade skjutit fram kvinnornas politiska och sociala positioner i samhället i övrigt. Den framväxande hedonismen kan inte reduceras till enbart ett uttryck för marknadens manipulationer.⁷⁵ När Alice Babs och andra kvinnor tog sig ton i jazzen uttryckte de ofta just en lust till konsumtion och njutning som tillät dem att börja utgå från sina egna behov, om än inom samma marknadslogik som styrde den manliga underhållningsvärlden.

En "offentlig kvinna" var länge synonymt med en prostituerad, och hindren för kvinnornas delaktighet i det offentliga livet har ofta betonats. Det gäller både gatulivets fysiska rum och mediernas symboliska rum och i såväl den politiska som den kulturella offentligheten. Den som bröt detta tabu för kvinnor att röra sig på egen hand i offentligheten riskerade sin heder. Harlems ros framstår här som ett avskräckande exempel för andra kvinnor. Det är lätt att se hur de manliga författare som skildrat de moderna offentliga rummen privilegierat männen och skjutit undan kvinnorna i marginalen, som tjänande horor, servicepersonal, älskarinnor och hemmafruar. Men denna patriarkala offentlighetshistoria är bara halva sanningen och bör inte tas för given. Heltäckande har förbudet mot kvinnlig delaktighet aldrig varit, och kvinnors marginalisering är selektiv. Från salongskulturen och den nöjesläsande allmänheten till biosalongerna och varuhusen har faktiskt kvinnor varit högst närvarande som aktiva subjekt, även om deras närvaro förtigits. Det gällde inte minst den nya kvinnan under årtiondena kring jazzens ungdom. Man kan inte generellt säga att kvinnor utestängdes från erfarenheten av moderniteten i den offentliga sfären – varuhusen, konsumtionen och jazzdansandet var exempel på motsatsen, även om de vanligen nedvärderades eller gömdes undan i den mansdominerade modernitetslitteraturen. Mediebruk, populärkultur och andra fritidsaktiviteter tenderade att göra gränsen mellan privat och offentligt remarkabelt porös. "Slå dej lös och ta semester" (1939) uppmanades den kontorsslavande kvinnan, och även om semesterns mål sedan reducerades till att skaffa en "vän" så fanns det en frigörande potential i kvinnors liksom i ungdomars ökade fritid, som satte deras egna behov i centrum som aldrig förr. I sånger som "Swing – swing, mamma, pappa" (1938) var gränsen mellan underhållningsmiljöer och hem suddig, och radion och grammfonen förde också samman den lilla intima med den stora officiella världen.

Det kvinnliga

Så var jazzens ungdom en period då könsordningen befann sig i motsägelsefull rörelse, vilket ställde de moderna människorna inför nya ambivalenser. Marknaden och fritiden inordnade individer i kommersiella livsmönster men innebar också en demokratisering, och i populärmusikens texter omförhandlades de mest intima identiteter och relationer på sätt som både grundlade omstrukturerade dominansformer och öppnade möjligheter för ett reflexivt och kritiskt uppvaknande ur drömmen om kvinnan som naturobjekt och vara.

Röster som gjorde skillnad

Hela världen var så fylld av längtan.
Minns du?

Helge Lindberg i "Minns du", 1930

Genom att lära känna andra lär man känna sig själv. Identiteter förutsätter skillnader. Människor placerar sig själva genom att förhålla sig till dem som är annorlunda. Man kan för sig själv och omgivningen klargöra sin egen identitet genom att i ord eller andra uttryck formulera sina synsätt på andra. Idag kan vi undersöka tidigare epokers identitetsmönster genom att granska hur man då skildrade det som ansågs avvikande. Och genom att kritiskt jämföra sådana bilder med våra egna erfarenheter och föreställningar kan vi bättre förstå oss själva.

Någons "andra jag" kan vara jagets okända sida – oavsett om den är bättre eller sämre än den ordinarie "framsidan". Men uttrycket kan även syfta på en främmande like eller vän. Pythagoras sägs på 500-talet f.Kr. ha definierat en vän som ett andra jag, vilket senare gav upphov till latinets "alter ego". Insikten att *alla* människor är andra jag, alltså fullvärdiga subjekt som existerar för sig själva men samtidigt har likheter och samband med mig själv, har blivit möjlig i det moderna samhället, där globaliserande krafter gjort människornas jord till en och gjort det möjligt att räkna in alla människor i den gemensamma men mångfasetterade mänskligheten. Två steg på vägen till att säkra denna sköra möjlighet till differentierad universalism är att bejaka de andra jagen i oss själva och dialogerna med andra människor.

I det framväxande svenska folkhemmet drogs den unga jazzen in i en mängd samtal där grundläggande identitetsfrågor stod på dagordningen. Medan somliga skiljelinjer mellan människor ifrågasattes skärptes andra. Det var en tid med stora yttre och inre omvälvningar som skapade oro men också förhoppningar om en bättre tillvaro som krävde att man omvandlade sitt sätt att leva. Nya livsformer devalverade vissa egenskaper och gjorde andra viktigare. Steg mot demokratisering, välfärd och ökad

kommunikation föreföll att åtminstone något försvaga vissa traditionella hierarkier och urholka gamla privilegier för tidigare dominerande grupper. Ungdomar, arbetare, invandrare, kvinnor och andra som mer eller mindre automatiskt brukat hamna utanför när det verkligen gällde började göra sina röster hörda, i vardagslivet, politiken, medierna och de kulturella uttrycken. Men när ojämlikheterna därigenom började trappas ner en aning var det många bland de i ett eller annat avseende privilegierade som kände behov av att påminna sig själva och omgivningen om sin egen överlägsna betydelse. Därför ökade just i det av moderniseringsvågorna nivellerade klimatet ansträngningarna att utbrodera och i tydliga uttryck formulera klichéer om identitet och skillnad som tidigare hade förhärskat mer i det fördolda. Samtidigt som de ofta föraktfulla stereotyperna om olika Andra utmanades och ifrågasattes av nya mellanpositioner och hybrida blandformer så kom de därför också att i andra sammanhang ställas på sin spets och formuleras än mer öppet och klart. Klassificerandet ökade därigenom i intensitet och tycktes näras av en grundläggande strävan efter ojämlikhet i samhället. De dominanta gruppernas klichéer om skillnader mot andra övertogs ofta som en överlevnadsstrategi av de marginaliserade grupperna själva, eller vändes om som kritik av de härskande. Å andra sidan fanns det också de medlemmar av dominerande grupper (vuxna, utbildade, vita män) som drogs med av förändringens vindar och såg fördelar i att i dialog med andra ompröva gamla identiteter och inkorporera marginaliserade drag i sina egna liv. Kulturella självbilder och föreställningar om andra var alltså inga oskyldiga kuriosa i samhällets utkanter utan hade en central funktion i att upprätthålla samhällets sociala maktförhållanden. Den sötaste schlagermelodi ingick i ett symboliskt spel där människor grupperades och identifierade sig själva – och därigenom samfällt angav hur moderna människor borde vara.

Spelade alla dessa texter och samtal egentligen någon roll, vid sidan om alla politiska, sociala, ekonomiska och tekniska omvandlingar? Ja, det tror jag. Genom att uttrycka sig om hur människorna höll på att omformas av det moderna samhället öppnades och stängdes olika vägar för handling. Bilder och formuleringar gav redskap att tolka världen och att identifiera sin egen position i den. Symbolerna vägledde handlingarna och var själva en viktig del i det moderna genombrottet. I slutet av *Astarte* argumenterade Boyes manlige författarkollega för att ”dikten är kulturens kärna. Därför att kulturen är en enda stor dikt. Men den är en dikt i dyr-

barare materia än ord – en dikt i kött och blod, i levande människors levande själar.” Så gavs en materialistisk vändning åt de tankar om världen som ”simulakrum” (bild, föreställning, artefakt) som den franske filosofen Jean Baudrillard långt senare skulle göra fashionabla. Livet och samhället genomsyras och i hög grad bestäms av tolkningar och betydelser – och dessa finns i de gigantiska och svällande flöden av kulturella uttryck som på mediernas vingar genomkorsar världen, men också i de sinnen och kroppar som gör historien.¹

Det var snabba kast i världsläget och kulturen under dessa decennier. Mellan tjugotalets vildvuxna drömmar och fyrtiotalets grå beredskapstrestess löpte en avgrund av i tur och ordning depression, fascism och krig. Olika saker gled i förgrunden vid olika tider, och perioden kan grovt klyvas i två faser, med cirka 1935 som brytpunkt. Den första fasen, 1920–35, inleddes med att flera ordningar av identitet och skillnad kom i gungning samtidigt som jazzen introducerades efter första världskriget. När tidens allmänna uppbrottsanda mötte jazzens ännu ej så fast strukturerade fält blev det möjligt att där uttrycka och förverkliga vissa gränsöverskridanden. Unga mötte gamla, arbetare blandades med både rika och välutbildade i dansvirvar och jazzensembler, genrens position mellan högt och lågt var diffus, och kvinnor fanns i åtminstone viss mån med bland männen som jazzintroduktörer. Så såg det ut ännu vid den första blomstringsperioden för den typ av texter som här analyserats, åren runt 1930. Den andra fasen, 1935–50, uppvisade en ny höjdpunkt med många och viktiga texter åren kring 1940. Då började tydligare skiktningar inom jazzen att skönjas, vilka sedan cementerades framemot femtiotalet. Generationer polariserades i konkurrens med och förakt för varandra, klasserna delades upp på åtskilda nöjesplatser och i varsina subkulturer, konstnärligt uppåttigande ambitioner distanserade sig från den populära underhållningen, och kvinnor utestängdes från fältet. Så urskiljs i diskursernas tidsflöden två knutpunkter, som här ska kallas ”1930” respektive ”1940”. Ju mer etablerad jazzen blev i Sverige, desto mer skars den itu av inre dikotomier mellan olika stilar, och desto mer låstes dess egen kulturella position fast i förhållande till andra genrer, och nya genrer gav då starkare uttryck för aktuella tendenser och konflikter i samhället. Men när jazzen var ung i Sverige erbjöd den ett enastående kulturellt gränsland, ett tredje område fyllt av spänningar, där olika farhågor och förhoppningar som det moderna livet väckte kunde projiceras ut på skiftande Andra. Där hördes

ovana röster trevande söka nya ord som ekar än idag. Det var röster i sånger, filmer och skrifter som formulerade skillnader mellan människor och som därigenom ändrade historien – röster som i dubbla avseenden *gjorde skillnad*.

I spelen mellan olika maktrelaterade skillnadsdimensioner bildades korsningar och nätverk. Där fanns inga isolerade öar. Allt hängde på ett eller annat sätt samman, och en liten sångtext eller reklambild kunde säga lika mycket om sin tid som en omtalad rapport, roman eller långfilm. Men det fanns också tydligt åtskilda områden på spelplanen. Medan jazzdans och litterär modernism samverkade med varandra fanns det till exempel gentemot agitpropen en hög mur som knappast tillät något ömsesidigt utbyte, trots att även denna propagandakultur speglade sin tid och delvis bars upp av människor med likartad bakgrund och livsinställning. Det var något svårare att avgränsa den seriösa konsten från den bredare populära masskulturen. De förbands med otaliga trådar i bägge riktningar – där handlade det mindre om slutna sfärer än om ständigt omförhandlade distinktioner med högst flytande gränser. Tidens texter lät sig inte enkelt tudelas i seriösa och populära. Den dikotomin kan inte tas för given, hur gärna man än önskar gruppera Lundkvist och Boye gentemot Rolf och Ramel. Att studera hur högt och lågt kontinuerligt separerades genom tydliga ansträngningar att dra gränser säger däremot en hel del om maktrelationerna.

Sånger tycks erbjuda en särskild utmaning för tolkningen. Deras ord omges av flera olika jag som endast i undantagsfall sammanfaller. Bakom sångaren finns kompositören och textförfattaren och vid importerade sånger även en översättare som ofta utformat den svenska texten helt annorlunda än originalet, i en glidande skala från rena översättningar till fria eller parodiska nydiktningar, vilket gör sådana texter än mer dialogiska.² Sångarens verkliga person sammanfaller inte heller helt med den offentliga artistrollen, och i varje enskild sång framställs därtill ett specifikt utsägessubjekt genom en kombination av röstmässiga tonfall och sångtextens ”jag”. Det är alltså ett högst sammansatt kollektiv som knyts till dessa sjungna ord. Populärmusikens rikliga förekomst av lätt ironiska texter som liksom sätter sina meningsinnehåll inom citationstecken gör det än svårare att avgöra vem som egentligen står för orden. Andra varianter av flertydig dialogisk mångstämmighet förekommer i filmer, tidningar och även romaner och andra genrer där det vid första ögonkastet kan synas enklare att peka ut en entydig upphovsman. Denna mångstämmighet i

varje enskild text gör det än mer angeläget att tolka samman tidens olika röster till en större väv av diskurser.

Kännetecknande på alla fronter var de ständiga ambivalenserna. Få fenomen var entydiga. Mitt bland de radikalaste röster hördes nostalgiska tongångar, där ras och generation diskuterades blandades också kön och klass in, och det som var konserverande i ett avseende visade sig ofta bära kritiska potentialer i andra dimensioner. Det nya kombinerades gång på gång med det uråldriga, varje tes framlockade sin antites i ett framåtdrivande spel utan någon enda entydig slutpunkt. Hatisk moralpanik, romantisk primitivism och kylig funktionalism – alla var de trots diametralt olika tyngdpunkter präglade av det modernas identitetsvillkor. Moderniseringsprocesserna öppnade oanade framtidsmöjligheter men orsakade samtidigt en rad identitetskriser längs alla de skillnadsdimensioner som skiktade de kulturella utsagorna.

Så framtonar sammanfattningsvis en meningsväv med många dimensioner. Dels *tidsförloppet* med sina bägge faser (1920–35 och 1935–50) och sina diskurspoler ("1930" och "1940"). Dels de olika lägren eller *utsägelsepositionerna* som med varierande grad av institutionell uppbackning konfronterade varandra. Och slutligen de *identitetsordningar* som därvid tematiserades.

Det nya – den moderna tiden och dess typiska företeelser inom bland annat mediernas och teknikens värld – problematiserade det gamla och invida och lockade fram både framstegsvänliga entusiaster och bekymrade traditionsbevarare. Jazzen bars upp av de nya medierna och populärmusikens texter handlade påfallande ofta om samma kommunikationsmediers roll för människors relationer och liv. Det nya var ingen regelrätt mänsklig identitetskategori utan innefattade även ting, sociala institutioner och estetiska genrer. Men vissa människor framstod som modernare än andra, och både de mest framtidsorienterade och de mest bakåtsträvande kunde ses som avvikande från den normalitet som definierades av nutidens och det nyss förflutnas regler och normer. "1930" var primitivismens upphettade tankefigur stark bland både jazzens kritiker och dess anhängare: en tanke om att den moderna civilisationen givit upphov till ett antingen förödande eller uppfriskande återknytande till uråldriga rötter. "1940" hade denna dramatiskt polariserande tematik överflyglats av en kyligare och sakligare hållning, där jazzen inordnades som länk i en sorts framstegskedja och metafysiska spekulationer ersatts av expertkunskaper.

Det unga – ungdomar och ungdomlighet som ålders- och generationsfenomen – mobiliserades i striden om det nya, som orosmoment och som utopiskt löfte. Ungdom och modernitet gick mestadels hand i hand. Jazzen som helhet var dock trots tidvisa uttryck för ungdomskult aldrig förbehållen en ålderskategori utan band samman hela generationsskalan. Hela tiden löpte en kunskaps- och traditionsförmedling som band samman yngre och äldre parallellt med uttryck för kritiska brott mellan dem. Men ”1930” verkade ännu alla åldrar oftast kunna enas i samma föryngrande jazzglädje i en allmän ungdomlighetskult, där jazzen egentligen var mer epokstil än generationsstil. ”1940” hade inslagen av ålders- och generationsspecifika stilar ökat, och en mer skarpt generationsskiljande och åldersbaserad ungdomskultur av det slag som senare föreföll så självklar hade börjat växa fram.

Det låga – i klass- och smakhänseende – var förstas en kärnfråga för dem som ville skapa hierarkier och trycka ner de oönskade i skamlig och vanmäktig underordning. Med ojämnt fördelade resurser kämpade de sociala klasserna om rätten till den goda smaken, och olika aktörer stred om vilka delar av den nya jazzkulturen som kunde vara värda att höjas upp till riktig konst, eller om det var dags att helt skrota sådana hierarkier. Den klassbundna vänsterpolitiska agitpropkulturen runt 1930 befann sig nästan helt utanför den populära jazzkulturen, men tio år senare var det svårare att identifiera något så avskilt politiskt-socialt läger. Till en början fanns en stor osäkerhet om jazzens statusmässiga placering, men mot periodens slut förbyttes genom målmedvetna strävanden att höja genrens konstnärliga status denna diffusa crossover-kultur i ett tydligt tudelat fält mellan en hög och en låg pol. Mellan ”1930” och ”1940” kan man ana att klassbundenheten i synen på det låga försvagades. Hela folkhemmet och dess klassmöten – i skolor men också på dansbanor – började frigöra den estetiska smakproblematiken från dess omedelbara koppling till social klasstillhörighet och göra den till en mer självständig dimension. Medan ungdom och modernitet som tidsorienterade dimensioner mestadels var samstämmiga följde det låga en annan och mer rumslig logik, vilket gjorde att jazzen rymde en mångfald kombinationer som formerade sig allt fastare mot periodens slut. Konsttraditionalister försvarade jazzen som hög kultur i klassisk anda, konstmodernister såg den som ett seriöst förnyande avantgarde, populärtraditionalister jämförde den med autentisk folkmusik, medan populärmodernister inte hade något emot att njuta den som trendigt mode.

Det främmande – nationaliteter, folkgrupper och raser som av starka röster placerades utanför det egna samhällets geografiska och sociala hemmasfär – var ett annat instrument för att hålla somliga identitetsval utanför det normala. Transnationella kommunikationer lät främmande röster flöda in över gränserna, vilket framprovocerade kontroversiella frågor om den egna kultursfärens och identitetens förhållande till andra länder, folkgrupper och raser. Även klassmässigt gav jazzens miljöer tillfälle till möten mellan olika grupper, men de uppmärksammades inte lika mycket. Istället var det vita svenskars möte med en sedan länge strikt åtskild och avlägsen afroamerikansk kulturs radikalt främmande Andra som stod i fokus – med skiftande grader av primitivistisk och exotiserande överbyggnad. Det var i rasdimensionens växelspel som jazzens väsen gång på gång söktes. I ett Sverige där människor med synliga afrikanska rötter var oerhört sällsynta kunde andra etniska skillnader fungera som substitut, i transponeringar från det svarta till andra folkgrupper som gavs en exotisk laddning. Sådana transponeringar till mer närliggande minoritetsgrupper och till den svenska landsbygden gav en estetisk kontrastverkan som förtydligade jazzens nyhet men ledde samtidigt till dess assimilering och hopsmältning med de inhemska traditionerna. Till skillnad mot alla de andra ordningarna, där de olika sidorna (gamla och unga, höga och låga, män och kvinnor) fysiskt befann sig relativt nära varandra i de lokala gemenskaperna, underströk ras- och etnicitetsdiskurserna den geografiska och kulturella distansen mellan positionerna. Liksom det låga inbjöd det främmande till ett rumsligt tänkande, och det främmande ansågs också vanligen stå lägre än det egna, medan kopplingarna till det nya och det unga inte var riktigt lika fasta. Primitivismen innebar inte bara en specifik kombination av det nya och det arkaiska utan också en rasmässig färgning som projicerade denna kombination på särskilt de svarta i Afrika och Amerika. Nation, ras och etnicitet samspelade hela perioden, men medan rastermerna ”1930” var väldigt framträdande när det främmande formulerades så tycktes nationalitet något viktigare ”1940”. Samspelet med en främmande musik ledde till en utvidgning av människornas egna uttrycksrepertoarer och möjliggjorde i gynnsamma fall också verkliga möten och dialoger med människor och uttryck från andra miljöer, vilket samspelade med den nyssnämnda försvagningen av den primitivistiska polariseringen.

Det kvinnliga – och förutom kvinnorna även alla som sexuellt eller i intima relationer avvek från de heterosexuella familjenormerna – var

en dimension som populärmusiken såväl som skönlitteraturen och filmen ständigt kretsade kring. Hävdvunna polariteter mellan manligt och kvinnligt ombildades genom att nya sexuella och könsmässiga positioner fördes in på livsstilarnas arena. Könsskillnaderna gav inte upphov till åtskilda genrer och smakprovinser, även om det fanns vissa tendenser åt manliga och kvinnliga preferenser. Däremot fördelades musiklivets roller starkt efter könstillhörigheter, så att komponister, musiker, kritiker och makthavare tenderade att vara män, medan sången, dansen och viss basservice mer gjordes till en kvinnlig angelägenhet. Det pågick här en strid mellan män och kvinnor om kvinnors självständiga subjektstatus i samhället: deras rätt att njuta av erotik och populära nöjen och delta i det offentliga livet, som männen länge sett som sitt privilegium såväl i politik och yrkesliv som i kommunikationens och konsumtionens rum, på gator och torg. Växande krafter sökte i ord och handling marginalisera eller rentav helt utestänga kvinnor ur fältet, så som man också sökte trycka ner det låga och tränga ut det främmande. Denna könskamp skar liksom generationsrelationerna rätt igenom det egna samhället, där könen ständigt konfronterades med varandra, om än ofta i åtskilda och komplementära roller. Så hade könsdimensionen förbindelser såväl med tidens nya och unga som med rummets låga och främmande.

De olika ordningarna korsade och grep hela tiden in i varandra, vilket skapade länkade hierarkier. Dessa inbördes korsande – ”intersektionella” – identitetsdimensioner utgjorde inga universella eller eviga strukturer utan endast relativt sega ordningar som befann sig i rörelse. De grupperade sig inbördes så att tidsdimensionerna det nya och det unga samordnades, det låga och det främmande bägge framstod som mer rumsliga och som mer tydligt hierarkiskt organiserade, medan det kvinnliga var allra mest polärt eller dikotomt definierat, utan framträdande mellanpositioner. Under mellankrigstiden skedde sammantaget ett skred i alla dessa dimensioner som gjorde dem mindre stabila, vilket ledde till att skillnader liksom blev alltmer normala. Ungdomlighetskulten i exempelvis Alice Babs-filmerna hyllade den ålder som på många plan tidigare varit maktlös och misstrodd. Exotism och orientalism gjorde det främmande attraktivt och gav vissa öppningar åt marginaliserade grupper att komma till tals. Kvinnors inträde på nya offentliga arenor hotade den traditionella marginaliseringen av kvinnliga perspektiv.

För mig framstår inte den tidiga jazzhistorien som någon ljus guldålder eller fantastisk skatt att gräva fram och dyrka. Inte heller är den ett forntida mörker som vi lyckligt lagt bakom oss, någon dyster fond mot vilken det sjudande nuet framstår som så oerhört mycket bättre. Historien rymmer olika sidor – några inspirerande, andra avskräckande, somligt passerat men annat ännu häpnadsväckande aktuellt. Jag har varken velat stryka historien eller nuet medhårs. Kulturens barbariska aspekter var tydliga då men fortlever med förödande kraft än idag, samtidigt som vissa befriande öppningar framträder både då och nu.

Därmed inte sagt att inget förändras. Vissa förflutna fel har rättats till. Men andra hänger fast vid oss som en envis dialekt så fort vi försöker säga något. Åter andra galenskaper har säkerligen blivit ännu större nu än då – det är bara så att vi ännu inte har så lätt att få syn på dem eftersom vi saknar den distans som gör dem synliga. Det kritiska genomlysandet av dåtidens inskränkningar bidrar till att skärpa blicken för vår egen tids specifika tanke- och handlingsmöjligheter som tillåter nya överskridanden som knappast var möjliga då. Men det är också viktigt att minnas den ständiga glömskans mekanismer, där hägrande löften bryts och drömmar slocknar. Man kan därför på minst tre sätt lära av historien: se hur nutiden växt fram och därmed begripa de huvudlinjer som förbinder oss med det förflutna; förstå vilka nya landvinningar som idag låter oss slippa gårdagens begränsningar och skiljer oss från det förflutna; ana kritiska och utopiska potentialer i det förflutna som gått förlorade men kan återvinnas och ge ny kraft åt strävandena att göra framtiden bättre.

Från 1920 till 1950 växte många av nutidens centrala spänningsfält fram: generationsskiljande ungdomskulturer, omstuvningar mellan högt och lågt, en tongivande afroamerikansk kulturimport och aktivare kvinno-bilder. De normer, farhågor och förhoppningar som då formulerades kändes kanske föråldrade några år senare men ekar åter i nya tappingar runt Internet och den digitala kommunikationstekniken, hiphopen och de nyare dansscenerna. Åter drömmer många om en nomadisk rörlighet och kulturblandning över alla gränser eller om nya föreningar mellan kropp och tanke, individualisering och gemenskap, globalisering och lokalisering, universalism och partikularitet, distans och hängivelse, ironi och äkthet.

Vissa sånger, medietexter och uttalanden förefaller påfallande egen-domliga när de lyfts fram i nutidens granskande ljus, när man systematiskt rekonstruerar det som faktiskt *sagts* – även om det i vissa fall sällan med-

vetet *tänkts*. Sådant som man förr hört, sett eller läst utan att riktigt reflektera över vad det egentligen betydde, och som kändes oproblematiskt hemvant, träder plötsligt fram och framstår som något ytterst märkligt. Man kan häpna över vad gamla slagdängor eller kända författare verkligen bokstavligen utsagt och den naiviteten, okunnighet, cynism och föraktfulla vrede som framträder om man tar det utsagda på allvar. Det behöver inte innebära att man nöjt kan slå sig till ro i trygg förvisning om att allt blivit så mycket bättre, för många sådana utsagor känns igen i högst aktuella sammanhang, endast klädda i en annan språklig dräkt. Tolkandets distanseringseffekt kan skapa ett kritiskt avstånd gentemot förhärskande föreställningar som man inte sällan själv omedvetet delar. Att förstå en text är en dubbelsidig verksamhet som innebär att man kryper nära den och öppnar sig för det den säger samtidigt som man håller den på avstånd och systematiskt granskar hur den är uppbyggd. Det är spänningen mellan närhet och distans och mellan identifikation och skillnad som driver tolkandet vidare. Om denna bok har fått jazzdiskurserna att både komma närmare och mer på avstånd har den uppnått sitt syfte.

Det är lätt att omväxlande skratta och gråta åt dåtidens förvillelser. Men också att gripas av en viss ömsinnet. Det var sällan individuell ondska som låg bakom de många gånger märkliga eller rentav skrämmande ord som formulerades med anledning av den svenska jazzdebuten. Snarare var det en hel tid som utstakade sina gränser genom människornas röster och avgjorde vad som var möjligt att uttrycka. De ville så väl och ändå blev det så konstigt – i eftervärldens perspektiv. Och det är likadant idag. Varje tid tror sig ha lämnat massor av dumheter bakom sig, men något decennium senare börjar skavankerna framträda med pinsam tydlighet. Gång på gång tror man sig ha övervunnit gårdagens tankefallor för att strax märka hur många problem som hänger kvar eller tillkommit. Tänk på alla som förfasar sig över sjuttioalets politiska moralism och inte verkar ha den minsta insikt om att även sekelskiftet 2000 är fyllt av sina egna normer och tabun!

Varje dikotomi skapar ordning i tillvaron för den som upprätthåller sådana kategoriseringar. Men det sker till priset av en lögn, nämligen att dels bortse från alla olikheter inom var och en av de båda poler som ställs mot varandra, dels förtiga sambanden mellan de företeelser som hålls isär. Så kan svart och vitt eller kvinnligt och manligt framstå som var för sig enhetliga och entydiga företeelser som står i total kontrast mot varandra, när

de i själva verket var för sig är väldigt skiftande, sammansatta och motsägelsefulla och därtill förenas av diffust mångskiftande övergångsområden. Det är därför viktigt att bryta upp polariseringarna och visa på processer, förmedlingar, glidningar, passager, trösklar, gränsland och tredje områden mellan de poler som i sig är långt mer vaga och sammansatta än man först kan tro. Men samtidigt är det också nyttigt att iaktta hur polariseringar ändå gång på gång görs och stadfästs av inflytelserika krafter. Dels för att dessa kategoriseringar faktiskt reglerar de kulturella flödena och behöver göras synliga för att kunna kritiserars när så behövs, dels för att det lustfyllda gränsöverskridandet exempelvis i mångkulturella blandningar självt förutsätter någon sorts befintliga eller tänkta gränsmarkeringar för att alls ha lockelse och kunna fungera förnyande.

De omvandlingar av identitetsgränser som kommit till synes här var på många sätt ambivalenta. Primitivisternas uppsökande av svarta kulturer och av kvinnor kunde leda till utjämnande möten men också till att förtryckande schabloner förstärktes. Ibland krockade dimensionerna inbördes och de kritiska rösterna konkurrerade med varandra genom att öppna dörrar mot vissa marginaliserade grupper (till exempel de svarta) men samtidigt utestänga andra (till exempel kvinnor). Sådana inbördes konflikter försvagade kritiken och spelade rådande maktförhållanden i händerna. Men visst fanns också inslag av inspiration och allianser på tvärs mellan dimensionerna.

Även dagens rock, rap och andra blandgenrer har exotiserande drag, där stereotypa föreställningar om unga, svarta eller kvinnor odlas. Men ju fler möten som sker över gränser mellan unga och gamla, infödda och främlingar, män och kvinnor, desto mer nyanserade blir de blandformer som växer fram ur sådana möten och desto större utrymme skapas för att röra sig friare mellan föreskrivna normer. I en tid när resande och medier låter alltfler olika röster flätas samman i skiftande mönster har det nästan blivit normalt för människor av alla åldrar, hudfärger och kön att se sig själva som genomsyrade av just sådana drag som avviker från det förment normala – att ana ”ungdomen”, ”negern” och ”kvinnan” inuti oss själva.

Noter

Identiteter på spel

- ¹ I registret har sångerna delats upp med jazz och populära sånger för sig och agitpropnummer för sig.
- ² 1934 inleddes mycket riktigt en nedgång i schlagerbranschens skiv- och notförsäljning, berättar Haslum (1980: 62).
- ³ Färnström (1948: 2166); Kjellberg (1985). *Svenska Akademiens ordbok (SAOB)* anger *Svenska Dagbladet* september 1919 som äldsta referens till ordet ”jass”.
- ⁴ Westin (1998: 4).
- ⁵ Bruér & Westin (1974/1995: 40f).
- ⁶ Henriksson (1991: 186f).
- ⁷ Medan Sveriges ekonomiska krisår var 1930–36 så kan ”depressionsåren i kulturhistorien dateras mellan 1932 och 1934”, anser Kylhammar (1994: 121).
- ⁸ Edström (1996: 377).
- ⁹ Bruér & Westin (1974/1995: 55ff). På Svenskt Jazzarkiv finns uppgifter om att Sidney Bechet skulle ha besökt Sverige 1926, vilket dock tycks ha gått spårlost förbi.
- ¹⁰ Edström (1996: 433ff).
- ¹¹ Henriksson (1991: 185f). Jämför Thornton (1995: 66f) om den brittiska jazzens ”rytmklubbar” och övergången från live- till skivcentrering där under trettioalet.
- ¹² Färnström (1948: 2181).
- ¹³ Se vidare Bäckman m.fl. (1967).
- ¹⁴ Berggren (1995).
- ¹⁵ Orkesterledaren Thore Jederby i Nyquist (1995: 88).
- ¹⁶ Hedman (1975: 18), Bruér (1992).
- ¹⁷ Enders (1944: 25).
- ¹⁸ Lindgren (1999/2000: 59) reder ut de något oklara begreppen på följande sätt. De ungdomar som vid krigsslutet i Sverige började spela tidig jazz kallade den först ”revival”, och den indelades dels efter svarta respektive vita musiker, dels i New Orleans-stil (med kollektiv improvisation) respektive den mer arrangerade Chicagostilen. ”Dixieland” användes antingen för hela musikformen eller för dess mer kommersiella och utåtriktade gren. Idag är ”tradjazz” den vanligaste termen, som kom i bruk i USA tidigt på femtioalet när striden mellan bebopens modernister (”mods”) och dixieland-traditionalisterna (”trads”) var som hetast. Termen användes i femtioalets mitt också främst för en populariserad brittisk form av revivaljazz. En detaljerad historieskrivning och bandinventering finns i Allmo m.fl. (2000). von Konow (1983/2000: 7) nämner där exempelvis att filmen *Syncopation* som visades i Stockholm 1943 fick avgörande betydelse för många.
- ¹⁹ Bruér & Westin (1974/1995: 88f).

- ²⁰ Erik Waller var lektor vid läroverket i Falun och sedan trettioalets början medlem i Nationalsocialistiska Arbetarepartiet/Svensk Socialistisk Samling, som trodde på en judisk världskonspiration. Från 1941 var han dess ställföreträdande partiledare och antas ha lett dess säkerhetstjänst. Allt enligt Arne Ruth: "Förberedelser för förintelsen" i *Dagens Nyheter* (4/11 1997: B1).
- ²¹ Detta stycke bygger på Qvist (1995: 153, 192, 195f och 352).
- ²² Jämför Bohman (1985: 66), Edström (1989: 299ff och 305). En pressdiskussion om schlager i skolan initierades 1933 av musikläraren Knut Brodin (Edström 1989: 301). Tidskriften *Clarté* utgavs 1924–46 och var liksom Clartéföreningarna ett forum för kommunistiskt orienterade vänster-intellektuella. I några tidiga nummer förekom annonser för en musikhandel, en radioaffär och en pianofirma och ett musikförlag, men i övrigt fanns ingenstans under alla dessa år vare sig andra musikannonser, annonser om konserter eller musikaler, notiser om Clartéaktiviteter som berör musik eller recensioner av konserter, skivor eller böcker om musik. De enda musikomnämningarna var två artiklar av Nils Stålberg, en om det 1922 bildade konstmusikinriktade Internationella Sällskapet för Samtida Musik ISSM ("Nationell och internationell musik", *Clarté* 1/1925) samt en om jazz och politik som jag senare ska diskutera mer i detalj ("Jazzen i Sovjetryssland", *Clarté* 7/1926). Inte heller några av Clartés artiklar om film, teater eller balett berör musiken i sammanhanget, inte ens då det handlar om Brechts och Eislers film *Kuhle Wampe* eller Brechts och Weills pjäs *Tolvskillingsoperan*. En artikel av Martin Tegen (sedermera musikvetare) presenterar den nya tidskriften *Musikvärlden* men nämner enbart konstmusikaliska tonsättare ("Den unga musiken", *Clarté* 2/1945). I tidskriften *40-tal*, utgiven av Gerard Bonnier i Stockholm 1944–47, fanns i nästan varje nummer någon dikt eller något prosastycke med ett musikaliskt namn, mestadels med konstmusikanknytning. Dess två artiklar om populärmusikaliska företeelser kommer att diskuteras mer nedan (Runnquist 1945 och Sandström 1947). Se även Holmberg (1987: 129) om de unglitterära tidskrifternas relationer till musik.
- ²³ Westin (1998: 3, 11f och 18f) refererar bl.a. *Musikern* nr 10 resp. 12, 1929.

Det nya

- ¹ *Tidsvittnen* (1935, 2: 98).
- ² Hellström (1940: 21); Eriks (1946).
- ³ *Musikern* (1/3 1922). Jämför även Westin (1998: 5) för andra exempel.
- ⁴ Kabaretsångaren Jean Claesson var Rolfs sångarkonkurrent (Ericson 1989–93, 3: 180f).
- ⁵ *Göteborgs Morgonpost* (30/5 1930). Se även Rudberg (1999: 189).
- ⁶ *Modern ungdom* (1: 1, 1936: 9). Den följande uppgiften är från Haslum (1982: 12).
- ⁷ Nyquist (1995: 88).
- ⁸ Ziehe (1994) poängterar detsamma vad gäller femtioalet.
- ⁹ Henriksson (1991: 184f).

- ¹⁰ *Jazzsångaren* gick upp utan ljud på Röda Kvarn i Stockholm i februari 1929; först i juli på Rialto visades den med ljud (Wredlund & Lindfors 1987).
- ¹¹ Eriks (1943/1987: 60).
- ¹² Eriks (1943/1987: 95f).
- ¹³ von Konow (1983/2000: 7).
- ¹⁴ Eriks (1948/1969: 85, 87).
- ¹⁵ *Megafonen* (1/6 1932).
- ¹⁶ Westin (1987: 52).
- ¹⁷ Asklund (1934: 115f, 17, 72 resp. 131).
- ¹⁸ Ramel (1992/1999: 230).
- ¹⁹ Allt enligt Hedman (1975: 18f, 24 och 38) samt Sjöblom (1989: 67, 68, 83 resp. 97). Jämför Taussig (1993: 212ff) för historisk analys av HMV-symbolen.
- ²⁰ Sandberg (1969: 126).
- ²¹ Enligt Sjögren (1990: 315).
- ²² Asklund (1933: 267, jämför även 248).
- ²³ Detta kan lustigt nog tänkas inkludera Greta Garbo eftersom hon debuterade just för den regissör ”Petschler” som här hänas; Garbo var nämligen badflicka i Erik A. Petschlers *Luffar-Petter* (1922).
- ²⁴ Asklund (1933: 72).
- ²⁵ ”Höstsol” användes i detta tidsmålade syfte i musikteaterföreställningen *Tältprojektet 1977* (Fornäs 1985: 168ff).
- ²⁶ Sjöblom (1989: 131).
- ²⁷ Kylhammar (1990: 20ff).
- ²⁸ Parland (1928/1997: 12).
- ²⁹ I New Orleans-traditionen fann exempelvis den judiske klarinettisten ”Mezz” Mezzrow sin hemvist: ”Jag hade hittat hem [...]. Det var en vägran att gå under, ett envetet fasthängande vid livet, det var en lovsång till blodet” (Mezzrow & Wolfe 1946/1953: 305f).
- ³⁰ Lundkvist (1932: 27).
- ³¹ Erikson & Lundkvist (1935: 73 & 74). ”Att skriva ’jazz’ var alltså att vara *modern*, och ämnets modernitet sammanföll med textens, den modernistiska textens egen modernitet”, konstaterar Ulf Olsson (1990: 186).
- ³² När annat ej anges är citaten från min intervju med Lundkvist från 1981.
- ³³ Citaten i tur och ordning från Lundkvist (1934/1952: 199–201, 202 och 205 resp. 206f och 210f).
- ³⁴ Erikson & Lundkvist (1935: 74, 78).
- ³⁵ Erikson & Lundkvist (1935: 90f). Jämför även liknande formuleringar i Erikson (1935).
- ³⁶ Citaten ur Lundkvist (1981). En lång sammanfattning av en artikel av Adorno förekom enligt Edström (1989: 307) i *Våra Nöjen* (1929: 21). Hultin (1977: 134) menar att bl.a. *Ateneum*-redaktören Per Meurling kände väl till Reich, Fromm och *Zeitschrift für Sozialforschung*. Holmberg (1987) nämner också flera sådana internationella kontakter, särskilt vad gäller psykoanalysen.
- ³⁷ Haraway (1985/1999, 1991 och 1997).
- ³⁸ Tidskriften *Spektrum* och Boyes roll däri analyseras närmare av Domellöf

- (1986: 49ff), som polemiserar mot Margit Abenius (1950/1965) överbetoning av Boyes panteistiska holism och istället framhäver den oförlösta spänning mellan syntes och analys, enhet och mångfald, samling och fragmentering, som bättre svarar mot moderna upplevelser (Domellöf 1986: 58).
- ³⁹ Abenius (1950/1965: 161).
- ⁴⁰ Jensen (1996: 429).
- ⁴¹ Bolz (1991: 23).
- ⁴² Att förankra aktualitetsinriktade modernitetsreflektioner i naturens universalitet eller det gudomligas evighetsperspektiv var ett vanligt grepp. Med formuleringar som ”seklernas tyngd, generationernas nåd och nya gudars minnen” försökte exempelvis Erik Askklund i *Lilla land* (1933: 282) sätta in nuets profana skiften i tunga överjordiska sammanhang.
- ⁴³ Citaten i tur och ordning från Boye (1931/1947: 12, 20 och 13, 86, 95f resp. 23 och 30f).
- ⁴⁴ Benjamin (1982/1990: 103).
- ⁴⁵ Boye (1931/1947: 56, 58 resp. 28f).
- ⁴⁶ Slater (1997: 12).
- ⁴⁷ Boye (1931/1947: 62).
- ⁴⁸ Citaten från Boye (1931/1947: 64–66 resp. 108).
- ⁴⁹ Boye (1932/1992: 29, 30 och 33). Detta förs tillbaka till psykoanalysens tankar om att ”omedvetna driftimpulser” påverkar människors tankar och handlande: ”det är allt annat än rationellt att blunda för det irrationella” (Boye 1932/1992: 36). Resonemanget föregriper filosofen Susan Langers tio år senare publicerade teorier om ”representativa” symboler i motsättning till de verbala uttryckens ”diskursivitet” eller Julia Kristevas fyrtio år senare framförda argument om den ”semiotiska” underströmmen i språket. Också för Kristeva är denna språkliga undersida förknippad med det omedvetna, med estetisk modernism och med marginaliserade grupper som kvinnor, svarta och unga. Se Fornäs (1995a, 1997 och 2002) för en kritik av dessa synsätt.
- ⁵⁰ De bägge första och det sista citatet är från Boye (1931/1947: 109 resp. 126).
- ⁵¹ Bergman (1923/1979: 128).
- ⁵² Boye (1931/1947: 194, 203, 204 resp. 205).
- ⁵³ Jämför Bloch (1959/1977) om hoppets princip och Benjamin (1955/1969) om de faror historien utsätter det utopiska hoppet för; se även Fornäs (1984).
- ⁵⁴ Det eventuella sambandet med Gunnar Eriksons tidigare av Lundkvist nämnda rörelse med samma namn är oklart. Holmberg (1987: 190) nämner att Erikson sände in ett manus till *40-tal* om ”Initiationisten och den magiska cirkeln” men refuserades, vilket Holmberg tolkar som uttryck för att Eriksons 30-talistiska och primitivistiska budskap inte gick hem i den nya generationen.
- ⁵⁵ Erikson & Lundkvist (1935: 91).
- ⁵⁶ Föraktet för primitivisternas jazzsyn levde länge kvar bland jazzexperterna. I en jazzantologi från 1971 sägas Fem unga utan pardon: ”De finns inte representerade här, för de skrev aldrig om jazzmusik. Få av dem hade hört någon och de som hade hört lyssnade in vad de ville höra” (Bergman 1971: 3).
- ⁵⁷ Fagerström (1949/1997: 35f).

- ⁵⁸ Även författarna i Franzén (1998) betonar de många motsägelserna (kontrasterna) och ambivalenserna (tvetydigheterna) i 1930-talets svenska ungdomskulturella fenomen. Mot varandra bröts där bl.a. disciplin och utlevelse, underordning och frihet, individ och kollektiv, optimism och pessimism, framtidslängtan och nostalgi, stad och land, nationalism och internationalism.
- ⁵⁹ Benjamin (1982/1990: 460, 463).
- ⁶⁰ Benjamin (1982/1990: 51 (första citatet) och 39f (övriga citat)).
- ⁶¹ Se Battail (1999) om Verne; Nilsson (1994) om funktionalismen.

Det unga

- ¹ Artikeln ”Folkmusik och konstmusik” ur Peterson-Berger (1942: 176), urspr. tryckt i *Dagens Nyheter* 25/2 1936.
- ² Enders (1944: 26).
- ³ Citaten i tur och ordning från *Modern ungdom* (1: 1, 1936: 2 och 6, 1: 2, 1936: 2 och 4 resp. 1: 4, 1936: 4).
- ⁴ Berggren (1995: 15, 169f och 180f). ”I den modernistiska ungdomsretoriken hade framtiden redan anlönt; den var här och nu och det var ungdomen som bäst förstod hur den skulle hanteras”, menar Berggren (1995: 227). Jämför även Holmberg (1987: 42, 66f och 126f) om generationsprofilerade litterära och politiska tidskrifter.
- ⁵ Berggren (1995: 204). En liknande övergång från tjugotalets högt spända visioner till trettioalets sakligare vardagsrealism framhäver Fjelkestam (2002: 186ff) på könspolitikens område.
- ⁶ Enligt Alice Babs memoarer, Sjöblom (1989: 103).
- ⁷ Boye (1931/1947: 131).
- ⁸ Hedman (1975: 23f).
- ⁹ Denna vers återfinns i sångens tryckta version. En insjungning från samma år har en helt annan vers utan några åldersmarkörer.
- ¹⁰ Den senmoderna rock- och popmusiken är helt annorlunda. I Bjurströms (1983) analys av populärmusikaliska budskap 1955–77 utgjorde till exempel referenser till ungdom inget centralt textinslag men förekom ändå i cirka 18 % av melodierna, medan referenser till äldre i princip helt saknades. Undersökningen tog inte upp bakåtblickande teman, men framtidstematik förekom i 3 % av materialet och förekomsten steg där till 8 % 1970–77.
- ¹¹ *Tidsvittnen* (1935, 2: 99).
- ¹² Lundkvist (1934/1952: 203f).
- ¹³ Askklund (1934: 480 resp. 73f).
- ¹⁴ Färnström (1948: 2175).
- ¹⁵ Eriks (1981); jämför även Eriks (1948/1969: 87) och Thörnvall (1995: 47).
- ¹⁶ Efter Lyttkens (1998: 75).
- ¹⁷ Signaturen S, - n i *Östergötlands Dagblad*; efter Lyttkens (1998: 98).
- ¹⁸ Hellström (1940: 21).
- ¹⁹ Detta stycke bygger på Nylöf (1998: 10-18).
- ²⁰ Bruér & Westin (1974/1995: 43, 55, 83 resp. 90; det sista citatet saknas i de

- första upplagorna).
- ²¹ Aurén (1942: 151). Färnström (1948: 2171) utnämner dock – men troligen anakronistiskt – Bella Napoli vid Gröna Lund till ”den tidens swingpjatts-tillhåll på somrarna” redan så tidigt som vid tjugotalets slut.
- ²² Citerat efter Sjöblom (1989: 142).
- ²³ Segerstedt i Schnabl (1946: 9).
- ²⁴ Schnabl (1946: 173, 177, 181f, 22, 26, 93 resp. 41).
- ²⁵ Samtliga citat från Schnabl (1946: 41f). Sjögren (1998: 330) hävdar att Schnabl ”missat ironin hos den yngling, som angav Luffare till yrke och ’Johanssons Boogie-woogie-vals’ som favoritexempel på majestätisk fest-musik” (för övrigt samme man som ville bli filmcharmör i Hollywood), men det måste vara en feltolkning.
- ²⁶ Hedman (1975: 45).
- ²⁷ Forsman (2000: 54ff). Jämför även Lindfors (1949) om radion och utredningen *Ungdomarna och nöjeslivet* (1943, 1945). Bara åtta radiosända titlar kategoriserades dock som ungdomsprogram under hela trettioalet, så det fanns ännu inget överväldigande radioutbud för unga. Björnberg (1998: 92) påpekar att påfallande få av radions jazzprogram decenniet efter andra världskriget riktades specifikt mot unga lyssnare. Forsman (2000: 50) tillägger att ”någon generationsmotsättning eller djupare programpolicy-problematik liknande den som kom att präglade debatten om rocken i slutet av femtioalet förelåg knappast” i samband med jazzen i radio under hela denna tidiga period.
- ²⁸ Ordet ”hobby”, i betydelsen vurm eller käpphäst, kom till svenskan 1916, med rot i medeltidsengelskans ”hoby” (liten häst; besläktat med namnet Robert), enligt Hellquist (1922/1989). Dess relativa nyhet och engelska ursprung kan ha givit det en lite modern klang ännu 1941.
- ²⁹ Citaten från Jederby ur Nyquist (1995: 88, 123 resp. 128).
- ³⁰ Lars Westin i Nyquist (1995: 187f).
- ³¹ Dave Brubeck i Shapiro & Hentoff (1955/1998: 476f) var en av dem: ”Jag kan inte se nån stimulans i den stilen för en ung musiker. Jag mår illa när jag hör en grabb spela dixie... om det är allt han duger till. Ur publikens synpunkt tycker jag det är ännu sorgligare. Det finns ju så lite av intresse i stilen.” Han tolkade dixielandmusikens framgångar med att ”ungdomar vill likna sina fäder” och menade att ”dom fastnar alldeles i traditionen och glömmar bort eller är rädda för att försöka finna nåt nytt”. Den åldrande jazztraditionalisten ”Mezz” Mezzrow satte däremot sitt hopp till ungdomen: ”När den här musiken kommer tillbaka i all sin glans, som den säkert måste göra, som den faktiskt redan håller på att göra, kommer det att bli ungdomen, som helt återerövrar den och leder den tillbaka till dom gröna ängarna” (Mezzrow & Horne 1946/1953: 343).
- ³² von Konow (1983/2000: 15).
- ³³ Jämför även Österwall (1990) och Bruér & Nyquist (1986: 18). I intervjuer med Christer Boustedt 1980-81 betonade han vilken positiv betydelse förankringen i jazztraditionen hade även för hans avantgardistiska experiment (Fornäs 1985). Jämför även Sernhede (1996) om fader/sonliknande relationer i den afroamerikanska musikens faser.

Det låga

- ¹ Efter Lyttkens (1998: 41).
- ² Gerhard (1952: 187). Jämför även Gerhard (1931 och 1956: 144ff) samt Ahlgren (1966: 91).
- ³ Wigerfelt (1996: 170ff), Edström (1996: 405). Den sammanhållande kraften dominerade medan den uppspaltande ännu var betydligt svagare under denna period, till skillnad från senare under seklet, hävdar Edström (1996: 667f, jämför även 181).
- ⁴ Sångens historiska bakgrund analyserades 1939 i Penguin-boken *Britain*, en produkt av rörelsen Mass Observation, där ett par tusen frivilliga samlade in uppgifter om vardagslivet genom en sorts spontan sociologi, sammanhållen av Charles Madge och Tom Harrisson (Silverstone 1999: 49f; jämför även Ericson 1989–93, 10: 92 & 217).
- ⁵ Bramsjö & Florin (1978: 53f). 1977 användes den sedan med en nyskriven vers i den musikteaterföreställning *Vi äro tusenden* med vilken de fria musik- och teatergrupper och radikala kulturarbetare som samlats i Tältprojektet turnerade land och rike runt (Fornäs 1985: 124ff).
- ⁶ Edström (1996: 297).
- ⁷ Florin (1978: 135ff).
- ⁸ Edström (1996: 202). Bramsjö & Florin (1978: 21) nämner flera talkörs-exempel från 1925.
- ⁹ Berggren (1995: 120, 129 resp. 175ff; citatet från 179). Bohman (1982, 1983, 1985) ger en mer mångsidig skildring av arbetarrörelsens musikaktiviteter, som synliggör existensen av flera olika grenar.
- ¹⁰ Florin (1978: 86ff) nämner siffran 79, varav 52 omnämns i den kommunistiska *Stormklockan*; övriga har Florin funnit i andra skrifter och källor. Även Grönholm (1981) berättar om flitiga kontakter med andra blåblusgrupper och att man lånade låtar av varandra. I Göteborg fanns flera grupper: Hisingen, Östra, Centrala och två i Mölndal. De gjorde även turnéer till ställen som saknade blåblusar, till exempel Jönköping, Norrahammar och Skoghall. Då kunde även lokala förmågor bidra med vissa nummer.
- ¹¹ Florin (1978: 129ff), Bramsjö & Florin (1978: 201ff).
- ¹² Ericson (1989–93, 9: 96 och 12: 103), *Musikens Makt* (3/1976: 12f).
- ¹³ Asklund (1934: 97ff).
- ¹⁴ Blom (1946: 45–50).
- ¹⁵ Jonsson (1991: 116f och 125).
- ¹⁶ Jämför även Österwall (1990: 99). Seymour Österwalls orkester spelade bl.a. på Gröna Lund varje sommar 1940–57 (Strandberg 1993: 51).
- ¹⁷ Edström (1996: 433ff) och Björnberg (1998: 34ff). Vid samma tid förekom även en livlig jazzdebatt i tidskriften *Radiolyssnaren* (senare *Röster i Radio*) (Forsman 2000: 48ff). ”I början av 20-talet var det i huvudsak ungdomen ur de förmögna kretsarna som hade tid, råd och möjlighet att intressera sig för de nya dans- och musikstilarna. [...] I takt med att Sverige hämtar sig från den korta depressionen, sprider sig intresset för jazz under 1923 ut från de stora städerna till det övriga landet” (Edström 1989: 199f).

- ¹⁸ Detta stycke bygger på Björnberg (1998: 90ff, 327f och 333).
- ¹⁹ *Radiotjänst* (1929: 55).
- ²⁰ Citaten från Lindfors (1949: 299, 300, 301, 302 resp. 311). Debatten om radiomusikens ansvar fortsatte att pyra genom åren. En Arne Weise i trettioårsaldern manade 1961 till att ta de unga själva på allvar: ”Här är det fråga om nyanser, att väcka en mottaglighet, som inte förkvävt av rockrytmer och flatskratt. Det finns en ensam ungdom i vårt land, skötsam, framåt, men sårbar – i behov av stöd och varsam upplysning” (*Radiotjänsts Årsbok 1961*: 74; efter Björnberg 1998: 166).
- ²¹ Runnquist (1945: 42, 45, 46).
- ²² Huggins (1971: 9ff, 64 och 198); jämför även Kelley (1999: 12).
- ²³ Sandström (1947: 33).
- ²⁴ Både detta och nästa Boustedtcitat kommer från Fornäs (1985: 283).
- ²⁵ *Modern ungdom* (1: 2, 1936: 9 resp. 1: 4, 1936: 11).
- ²⁶ Den afroamerikanske klarinettisten ”Buster” Bailey beklagade att han aldrig fått kliva upp på konstmusikens höjder och spela med i en ”riktig symfoniorkester” (Shapiro & Hentoff 1955/1998: 394).
- ²⁷ Brubeck i Shapiro & Hentoff (1955/1998: 463ff). Se även Danny Barkers och Turk Murphys dixielandkritik i Shapiro & Hentoff (1955/1998: 476f).
- ²⁸ De tre citaten är hämtade från Lyttkens (1998: 113, 112, 121 resp. 122).
- ²⁹ Citaten från Hellström (1940: 15, 20f resp. 21).
- ³⁰ Erikson & Lundkvist (1935: 90).
- ³¹ Yrlid (1969: 141f).
- ³² Arvidsson (1998: 67 och 72 samt 2002: 49ff, 78ff och 85f), Elmquist (2001: 84ff och 402ff), Engström (1998).
- ³³ Hedman (1975: 23).
- ³⁴ *Strömblad* (1966).
- ³⁵ Mezzrow & Wolfe (1946/1953: 125ff resp. 193). Jämför liknande yttranden i Shapiro & Hentoff (1955/1998) eller Gottlieb (1996/1997). Kritiken av symfonimusiken har ytliga likheter med Theodor W. Adornos (1962/1976) musiksociologiska analys, även om denne alls inte delade Mezzrows dyrkan av det spontana uttrycket. Jämför Thomsen (1998) för en kritisk analys av hur improvisationskulten pressades på jazzen av det estetiska avantgardet. En nästan komiskt extrem estetisk populism återfinns senare hos Taylor (1978).
- ³⁶ Bruér & Nyquist (1999: 48).
- ³⁷ Detta bygger på Berggren (1985: 186ff); citatet från Lindström (1927/1930: 26).
- ³⁸ Citaten från Connor (1942: 226f, 232 resp. 230f).
- ³⁹ Edström (1992: 15).
- ⁴⁰ Sandström (1947: 33, 34 resp. 36).
- ⁴¹ Jazzpoeten Petter Bergman (1971: 3) var dräpande kritisk mot tjugotalets svenska primitivister i kretsen kring Fem unga, som han ansåg fått allt om bakfoten, ”fått för sig att en dansorkester var jämförbar med byggandet av Västerbron, de nya tyska och sovjetiska filmerna”. ”Så småningom upptäckte de sitt misstag och slutade skriva om detta ämne”, och de skrev i själva verket aldrig om jazzmusik: ”Få av dem hade hört någon och de som

- hade hört lyssnade in vad de ville höra”.
- ⁴² Yrlid (1969: 150).
- ⁴³ von Konow (1983/2000: 7 och 9). Han tycks därmed stödja de musikvetare som velat jämföra femtiotalets jazzvägor med sjuttioalets alternativa musikkörelse: ”Såväl traditionalister som modernister kan dock hänföras till den antikommersiella gruppen musikutövare och båda hade en förödande kritisk – till och med hätsk – inställning till vad de ansåg vara konventionalism och schlagermusik” (Larsen & Sandahl 1979/2000: 30). Jämför även Strömblad (1996).
- ⁴⁴ Färnström (1948: 2176).
- ⁴⁵ Jederbycitaten är från Nyquist (1995: 30, 46 resp. 128f).
- ⁴⁶ Ramel (1992/1999: 325).
- ⁴⁷ Enligt Ericson (1989–93, 13: 146).
- ⁴⁸ Färnström (1948: 2178).
- ⁴⁹ Borneman (1946: 16).
- ⁵⁰ Ramel (1992/1999: 232).
- ⁵¹ Franzén (1992: 362).

Det främmande

- ¹ Myrdal (1944/1966: 115 och 136).
- ² Enligt Berggren (1995) var ras och etnicitet inga viktiga begrepp i svensk politisk mellankrigsdebatt. Horgby (1996) betonar tvärtom hur främlingsfientlighet genomsyrade även stora delar av den officiella arbetarrörelsen.
- ³ Boldemann (1998) skildrar affären. Citaten är hämtade från Jonsson & Åstrand (1994: 312), som själva dock märkligt nog tillägger: ”Här bortses från den antisemitiska grundton som präglade en rad dåtida yttringar”. Just från denna rasistiska grundton i tidens klimat ska tvärtom här *inte* bortses!
- ⁴ Uppgifterna i detta stycke är från Edström (1982: 86ff, 1989: 304 och 1996: 79f) och Westin (1987: 88 och 25f), tidningscitatet från Bruér & Westin (1979: 6). Frågan belystes av några artiklar i *Dagens Nyheter* februari 1998.
- ⁵ Bägge citaten ur *Hembygden* (1/1999: 10).
- ⁶ Enligt Bruér & Nyquist (1984: 10 resp. 16).
- ⁷ Citaten från *Modern ungdom* (1: 1, 1936: 5, 1: 3, 1936: 4 resp. 1: 4, 1936: 3).
- ⁸ Citaten från Johnson (1941/1998: 118f, 342 samt 1943/1998: 268 och 270, se även 102f). Intressant nog kopplas populärkultur och ondska samman på ganska likartat sätt i Kerstin Ekmans Krilonparafra *Gör mig levande igen* (1996), där det låga onda gång på gång ställs mot det höga goda på ett förvånansvärt traditionellt vis – om än utan rasistiska övertoner.
- ⁹ Nyquist (1995: 130f).
- ¹⁰ Lange (u.å.); jämför även Bender (1993), Ware & Back (2002: 187) och *Schock und Schöpfung* (1986: 320ff). Atkins (2001: 127ff) skildrar en nationalistisk-patriotisk jazzströmning mitt i andra världskrigets Japan.
- ¹¹ Broberg & Tydén (1991).
- ¹² Citaten ur *Svenska Dagbladet* 10/8 1936 och 11/8 1936 (enligt Stark 1998: 112 och 119). Även *Dagens Nyheter*, *Sydsvenska Dagbladet*, *Arbetet* och

- de flesta andra tidningar gjorde flitigt liknande anspelningar (Stark 1998: 108 och 111). Stark tar även upp hur de japanska framgångarna behandlades i rastermer och hur det ”svenska folkmaterialiet” hyllades med utgångspunkt i dåtidens rasbiologiska ”forskning”.
- ¹³ Enligt *Gröna visboken*, Stockholm: Forum (1949: 138f).
- ¹⁴ Enligt STIM-katalogen (<http://www.mic.stim.se>).
- ¹⁵ Visan ingår i *Kapten Svarte Bill och andra visor*, översatta av Ulf Peder Olrog och Håkan Norlén, Stockholm: Bonniers (1957).
- ¹⁶ Sjöblom (1989: 91f).
- ¹⁷ Rosenquist (1948: 2152ff).
- ¹⁸ Citaten från Stålberg (1926: 13 resp. 14).
- ¹⁹ Nyquist (1995: 175).
- ²⁰ Citaten efter Lyttkens (1998: 34 och 41).
- ²¹ Signaturen H-y i *Arbetet* om Black People och Signaturen Fl i *Sydsvenska Dagbladet* om Rolfs höstrevy i Malmö 1926; bägge efter Lyttkens (1998: 45 resp. 47). Lyttkens citerar även *Sydsvenska Dagbladet* 1926 där en svart medlem i Rolfs ensemble, Maud de Forest, intervjuades: ”Inga andra än negrer kunna dansa jazz. Ni dansar för stelt. Visst äro vi larmande men vår musik är mera musik än larm. När de vita spelar jazz är det tvärtom.” Dikotomin svart/vitt kunde upprätthållas från bägge hållen, om än med skilda motiv, nyanser och resultat.
- ²² Citaten efter Lyttkens (1998: 34 resp. 40).
- ²³ Det första citatet är från Curt Berg som i *Dagens Nyheter* 1934 skrev om Folke Anderssons och Sune Lundwalls Palais Orchestra, det andra kommer från en kommentar i *Musikern* samma år av en konsert med Gösta Jonssons orkester i Lorensbergs Cirkus i Göteborg; allt enligt Bruér & Nyquist (1982: 13).
- ²⁴ Signaturen Geo i *Nerikes Allehanda* om Jimmie Luncefords konsert i Örebro 2/3 1937; efter Lyttkens (1998: 87).
- ²⁵ Signaturen Jc- i *Borås Tidning* om Luncefords konsert i Borås 17/3 1939; efter Lyttkens (1998: 101).
- ²⁶ Gösta Nystroem i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* om Luncefords konsert i Göteborg i mars 1939; efter Lyttkens (1998: 97).
- ²⁷ Rolf Edbergs recension i *Östgöten* av Luncefords konsert i Linköping 4/3 1939; efter Lyttkens (1998: 99).
- ²⁸ *Samum* är även namnet på en enaktare av August Strindberg från 1890, ett kolonialistiskt triangeldrama i den algeriska öknen där en algerisk kvinna suggererar en fransk löjtnant till döds, bl.a. med hjälp av musik. (Tack till Ulf Olsson som gjort mig uppmärksam på detta!) Lustigt nog sattes pjäsen upp år 2000 förflyttad till en kåta i fjällen, men även om denna transponerade orientalism passar väl in i min tankegång ligger ju dess bägge steg (pjäsen 1890 resp. uppsättningen 2000) på var sin sida om den här undersökta tidsperioden.
- ²⁹ Robeson i *Time* 28/8 1933: 32, citerat efter Myrdal (1944: 1996: 994).
- ³⁰ Rootzén var författare till samtidsromanerna *Stockholmsungdom* (1928) och *Vårdagjämning* (1930) (se Fjelkestam 2002).

- ³¹ Melodin spelades även i det svenska *Tältprojektet* 1977; jämför Fornäs (1985: 166f).
- ³² Höglund (1999: 28) om Panassié (1934, 1945) och Berendt (1953).
- ³³ Hellström (1940: 15 resp. 7f).
- ³⁴ Ehrling om The Read Heads och John Kirby i Hellström (1940: 38 resp. 54).
Den engelske musikern, kompositören och kritikern Spike Hughes och den amerikanska bluesångerskan Bessie Smith var de enda som slapp undan rasstämpeln, förmodligen genom ett förbiseende i korrekturläsningen.
- ³⁵ Enligt Westin (1987: 17).
- ³⁶ Haslum (1980: 23).
- ³⁷ Ericson (1968: bild mittemot s. 265); Bruér & Nyquist (1984: 20); Hedman (1975: fjärde bildsidan efter s. 48).
- ³⁸ Jederby i Nyquist (1995: 29, 67 resp. 152f).
- ³⁹ Till det lilla Rasmusson (1980: 95) exempelvis säger om europeisk och svensk jazz hör att denna ”byggde på en vit tradition” där musikerna ofta är ”rytmiskt osäkra, men tekniskt och musikaliskt skickliga”.
- ⁴⁰ Allt enligt Nenno (1997: 154; min översättning).
- ⁴¹ Nenno (1997: 156f) om Baker. Jämför även Armstrong (1936).
- ⁴² Mailer (1961/1968: 273).
- ⁴³ *Våra Nöjen* (1927: 35); enligt Edström (1989: 210f).
- ⁴⁴ Artikeln ”Harlem – de svartas stad i New York”, *Hemmets Veckotidning* (12/1937: 3f); efter Larsson (1989: 216).
- ⁴⁵ Lundkvist (1932: 103f och 111).
- ⁴⁶ Citaten från Erikson & Lundkvist (1935: 73, 74f, 76 resp. 78). Jämför även Erikson (1935), Olsson (1990: 189f) samt kapitlet ovan om det nya.
- ⁴⁷ Erikson & Lundkvist (1935: 79, 84 resp. 89).
- ⁴⁸ Olsson (1990: 194f).
- ⁴⁹ Citaten i tur och ordning från Lundkvist (1933: 13 [om film], 8, 11, 11f, 17 resp. 195f).
- ⁵⁰ Schütt (1946: 18f, 245 resp. 334).
- ⁵¹ Lundkvist (1949: 7, 41, 118, 119f, 129, 183 (om Conrad och civilisationens utbredning), 191f, 208, 269).
- ⁵² Lundkvist i Yrlid (1963: 23 & 52).
- ⁵³ Se Lagerkvist (2001a och b), O’Dell (1997) samt Pells (1992 och 1997).
Johnson (2000: 59) identifierar Australiens modernitet som en konvergens mellan det amerikanska, det populära, det massmedierade och det unga. Ett par bidrag av Rune Johansson i Olsson (2000) reder ut de komplexa relationerna mellan etnisk och nationell identitet.
- ⁵⁴ Citaten är hämtade från artiklarna ”Gränsreglering” i *Musikkultur*, nr 12, 1926; ”Vad är skönhet?” i *Dagens Nyheter*, 27/3 1927; ”Folkmusik och konstmusik” i *Dagens Nyheter*, 25/2 1936; ”Den svenska folksångens problem” i *Dagens Nyheter*, 18/2 1934; ”Folkmusik och konstmusik” i *Dagens Nyheter*, 25/2 1936; ”Värdesättning av musik” i *Musikkultur*, nr 4–6, 1929; alltsammans citerat efter Peterson-Berger (1942: 199, 10, 172, 205, 174, 177, resp. 49f).
- ⁵⁵ Citatet är från den konservative Karl-Erik Forsslund i *Göteborgs Morgonpost* 30/5 1930.

- ⁵⁶ Mezzrow & Wolfe (1946/1953: 129).
- ⁵⁷ Levine (1988: 238).
- ⁵⁸ Hellström (1940: 15).
- ⁵⁹ Asklund (1933: 214 resp. 73).
- ⁶⁰ Henriksson (1991: 190f).
- ⁶¹ Hermansson (2002).
- ⁶² Hannerz (1992: 17) nämner att en passage i Ralph Lintons *The Study of Man* (1936: 326f) beskriver en ”solid American citizen” som ”100 percent American”.
- ⁶³ Även kallad ”Lovsång till klassarbetet” eller just ”Hand i hand”, med text av Gustav ”Hjorvard” Johansson. Hand-i-hand-tematiken har en lång historia i antireformistisk satirtradition. Den togs upp 1972 av musikrörelsens Blå Tåget i ”Den ena handen vet vad den andra gör”, som sedan 1981 sjöngs i punkversion av Ebba Grön som ”Staten och kapitalet”.
- ⁶⁴ Boye (1931/1947: 64f).
- ⁶⁵ Enders (1944: 25).
- ⁶⁶ Hedman (1975: 18).
- ⁶⁷ Sjöblom (1989: 72).
- ⁶⁸ Enligt Sjöblom (1989: 142).
- ⁶⁹ Färnström (1948: 2167).
- ⁷⁰ Färnström (1948: 2179).
- ⁷¹ Kylhammar (1994: 41).
- ⁷² Hedman (1975: 19f).
- ⁷³ Sjöblom (1989: 60ff).
- ⁷⁴ Nenko (1997: 147) resp. Johnson (2000: 122). Enligt den senare kombinerades jazz och joddling även i Australien under sent tjugotal inom ramen för en tidig burlesk ragtime- och jazztradition där lustiga ljudeffekter av skilda slag användes (jämför även Whiteoak, 1999). Detta verkar dock ha varit mindre utbrett i Sverige.
- ⁷⁵ Löfgren (1990: 21); se även Löfgren (1999).
- ⁷⁶ Andolf (1990: 70).
- ⁷⁷ Ursprungligen sjöngs sången på den kända melodin ”Tico-tico”. 1976 spelades den av Jerry K. Gustafsson och Populärensemblen Scafell Pike in som ”Det är så hälsosamt och stärkande i fjällen”, men då var melodin modifierad för att undgå copyrightövertramp.
- ⁷⁸ Thörnvall (1985: 32).
- ⁷⁹ Broberg (1982: 47, 53 och 67).
- ⁸⁰ Citaten ur artiklarna ”Lapsk musik” i *Dagens Nyheter*, 28/4 1913, och ”Kan tonbildning vara nationell?” i *Musikkultur*, 4–8, 1927; efter Peterson-Berger (1942: 216 och 223 resp. 178).
- ⁸¹ Exempelvis av Lyttkens (1998: 4).
- ⁸² Todorov (1982/1992: 3ff).
- ⁸³ Broberg (1982: 78).
- ⁸⁴ Vikingmetaforiken har senare tagits upp av nazistiska rockgrupper, men också revitaliserats i hybridiserande anda av Göteborgstoastaren Papa Dee i ”Original Black Viking” (1993); jämför Fornäs (1994b och 1995b).
- ⁸⁵ Nyquist (2000: 12f).

- ⁸⁶ Broberg (1982: 47, 64 och 71).
- ⁸⁷ Melodin komponerades av den i Sverige bosatte kanadensaren Jack Geddes.
- ⁸⁸ Citaten från Nordström (1932: 58; jämför Kylhammar 1994: 43) resp. Sandberg (1969: bild mittemot s. 65).
- ⁸⁹ Fanon (1952/1995: 117, 162 resp. 151).
- ⁹⁰ Ur en kort notis med rubriken ”Ett allvarligt hot mot vår kultur” i nazivänliga *Den Svenske Folksocialisten* våren 1941; efter Bruér & Westin (1986: 16).
- ⁹¹ Fanon (1952/1995: 176 resp. 205).
- ⁹² Kjellberg (1985: 34f) samt ett radioprogram från Svenskt Jazzarkiv (P1 25/9 1997).
- ⁹³ Enligt Ericson (1989–93, 9: 112).
- ⁹⁴ Detta stycke bygger på Berger m.fl. (1982: 141).
- ⁹⁵ Berger m.fl. (1982: 235); Ericson (1989–93, 9: 207).
- ⁹⁶ Berger m.fl. (1982: 153 resp. 154).
- ⁹⁷ Kirkeby (1974: 204).
- ⁹⁸ Ellington (1973/1976: 151).
- ⁹⁹ Hedman (1975: 20).
- ¹⁰⁰ Ellington (1973/1976: 152).
- ¹⁰¹ Hellström (1940: 102). Övriga uppgifter från Placksin (1982/1985: 93ff) och Bruér & Nyquist (1984: 16).
- ¹⁰² Wiedemann (1982: 266) och Placksin (1982/1985: 93ff).
- ¹⁰³ Analysen inspireras av hur Pope (1992: 11f resp. 1994: 3) undersöker förhållningssätten i tidig japansk respektive vit amerikansk reception av afroamerikansk musik.
- ¹⁰⁴ Fanon (1952/1986: 26).
- ¹⁰⁵ Uppgifterna är från Sandberg (1969: 7, 13, 50f och 65ff). Han hävdar att Sylvain fann en fransk Sylvain i *Nordisk Familjebok*. I dess ”uggleupplaga” återfinns bl.a. historikern Jules Sylvain Zeller och skriftställaren Léonard Sylvain Jules. Sylvains identitetsöverflödande lek påminner om hur den portugisiska poeten Fernando Pessoa (1888–1935) framträtt under en rad författarnamn med helt olika yrken och karaktärsdrag.
- ¹⁰⁶ Eddie Anderson, alias Rochester, var en känd amerikansk komiker (Myrdal, 1944/1996: 988). Barthes (1977) hävdar i essän ”The grain of the voice” att den sjungande rösten kan bära på en förspråklig materialitet, ett kornigt spår av kroppslig närvaro, som svarar mot en djupt liggande ”jouissance” – till skillnad från de mer avvägda njutningar han kallar ”plaisir”.
- ¹⁰⁷ Nyquist (1995: 38).
- ¹⁰⁸ En uppsats från folkskoleseminariet som tryckts i Boye (1921/1992: 158f).
- ¹⁰⁹ Boye (1931/1947: 64). Uppvaknandets motiv knyter an till en upplysningstanke som även återfinns hos Marx. Benjamin (1982/1990: 373) reser uppgiften att vakna upp och väcka världen ur drömmen om sig själv; frigörelsen är att bli medveten om den dröm som redan ligger inbakad i kulturen och som först genom själva detta uppvaknande kan förverkligas (Fornäs 1984: 209f).
- ¹¹⁰ Boye (1931/1947: 72). Även Siwertz (1926: 190f) lät varuhuscafét bjuda på en jazzdans som skildrades som samtidigt djuriskt kroppslig och kusligt

- glädjelös. ”Hos Goldmans dansades det alltjämt – och till en negermusik, som inte betydde annat än ett hejdlöst överlämnande åt kroppens alla tokiga nycker. Och som riktigt nog gick under djurnamn, rävtrav, kalkontrav etc. Man dansade med ett slags frenesi men utan ett leende. Det var stilenligt, djuren har ju icke leendet. Endast orkestern stämde då och då i med ett vanvettigt, tjutande urskogsskratt.”
- ¹¹¹ Boye (1931/1947: 75, 79 och 81).
- ¹¹² Lagerkvist (1933/1964: 44ff, 57f, 60ff resp. 64).
- ¹¹³ Boye (1931/1947: 182). Detta påminner om Marx analyser av det ”asiatiska produktionssättet” som antogs sakna den dialektiskt framåtriktade dynamik som ur den europeiska feodalismen utvecklade kapitalismen (Marx, 1899/1977; Sofri, 1969/1975).
- ¹¹⁴ Citaten från Boye (1931/1947: 191 resp. 193).
- ¹¹⁵ Kylhammar (1994: 41).
- ¹¹⁶ Kategorierna härrör från hur Stallybrass & White (1986: 56ff) analyserar karnevalskulturen. Jämför även Hardt & Negri (2000: 127f och 140ff) om hur kolonialismen reducerar mångfaldiga skillnader till binära dualismer.
- ¹¹⁷ Den nämns av Haslum (1982: 39) men saknas i hans låtregister såväl som hos STIM och SKAP och förblev tydligen outgiven.

Det kvinnliga

- ¹ Shapiro & Hentoff (1955/1998: 293).
- ² Foerster (1958/1997: 105); O’Månsson (1970/1997: 97ff), enligt Höglund (1999: 36); Everling & Yrlid (1997: 226ff).
- ³ Se Öhrström (1987) och Öhrström & Ramsten (1989). Jämför Ganetz (1997) om kvinnors strategier i rockens mansdominerade genre.
- ⁴ Allt enligt Ericson (1989–93, 8: 26f resp. 7: 213f), Elmquist (2001: 204) och Haslum (1982: 74). Kai Gullmar berättade om hur hon komponerade sina schlagermelodier i en artikel med rubriken ”Det är kvinnan bakom allt...” i tidskriften *Modern ungdom*, 1: 1 (1936: 10).
- ⁵ Johnson (2000: 66ff och 15). Johnson (2000: 64f) ser dans och sång som de två mest demokratiska offentliga uttrycksformerna, eftersom de är svårare att reglera och monopolisera än exempelvis instrumentspel och därför lättare överskrider sociala gränser, inte minst mellan könen.
- ⁶ Färnström (1948: 2180).
- ⁷ Haslum (1982: 10ff och 18); Sjöblom (1989: 67, 71f); Ramel (1992/1999: 207 och 237).
- ⁸ Enligt del 2 av Utbildningsradions TV-serie *Svensk jazz* (TV1 26/3 1996).
- ⁹ Nyquist (1995: 162).
- ¹⁰ Hedman (1975: 23f).
- ¹¹ Myrdal (1944/1996: 735). Jervis (1998: 69ff) diskuterar könsaspekter hos Wolff och Benjamin.
- ¹² Fjelkestam (2002: 21f). Se även Holm (1993), Ganetz (1997: 151) och Williams (2002).
- ¹³ Hake (1997: 196) och Wikander (1999: 159ff).
- ¹⁴ Hudson (1984) hävdar att flickor fortfarande har svårt att kombinera

- ungdomskulturella aktiviteter med utvecklandet av en vuxen identitet som kvinna.
- ¹⁵ Witt-Brattström (1996: 390ff) nämner bl.a. Gurli Hertzman-Ericson, Irja Browallius och Berit Spong. Se även Fahlgren m.fl. (1996: 373ff).
- ¹⁶ Citerat efter Svanberg (1996a: 356).
- ¹⁷ Peterson-Berger (1942: 110f; ”Beethoven från Roms horisont II”, urspr. i *Dagens Nyheter* 5/5 1921). Jämför även Ellen Keys bild av kvinnans och mannens fundamentala olikheter och se vidare Moi (1999) om könsstereotyperna och deras historia.
- ¹⁸ Peterson-Berger (1942: 115 resp. 116). Ulf Olsson (2001 och 2002) analyserar anklagelserna mot Strindberg för att vara sinnessjuk, feminin och osvensk.
- ¹⁹ Nerman (1933); efter Jonsson (1991: 130).
- ²⁰ Citerat efter Wendel (2001) som dock anger ”flaggandan”, vilket troligen är en felcitering.
- ²¹ Johnson (2000: 75); Berg (1998: 121, jämför även 100).
- ²² Nerman (1933) enligt Jonsson (1991: 130). Jämför även Edström (1989: 212ff).
- ²³ Sjögren (1998: 299 och 300).
- ²⁴ Asklund (1933: 50 resp. 1934: 115).
- ²⁵ Frykman (1988: 151).
- ²⁶ Ganetz (1997: 151ff) och Holm (1993).
- ²⁷ Haslum (1980: 42).
- ²⁸ Stolpe (1931: 83; se även 26).
- ²⁹ Asklund (1934: 72).
- ³⁰ Bruér & Westin (1974/1995: 58); Hedman (1975: 31); Haslum (1982: 49ff); Sjöblom (1989: 90).
- ³¹ ”Swing – musikformen som blivit en modefluga”, osignerad artikel i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* (18/1 1941).
- ³² Sjögren (1998: 314f).
- ³³ Westin (1998: 7f).
- ³⁴ Edström (1996: 416).
- ³⁵ Myrdal (1944/1996: 562, 587ff).
- ³⁶ I Shapiro & Hentoff (1955/1998: 394). Se även Ware & Back (2002: 181ff).
- ³⁷ Söderberg (2001a: 130f; 2001b: 155f).
- ³⁸ Hunter (2000: 156ff).
- ³⁹ Stycket och citaten bygger på en artikel av Jayna Brown i *Dagens Nyheter* (2/6 1998: B3).
- ⁴⁰ I Elmquist (2001: 21f) berättar Bengt Nyquist om Jules Sylvains homosexualitet, ensamhet och försök till skenäktenskap, och i *Dagens Nyheter* På Stan 28/4 2001 nämner Ove Säverman Gullmars och Sylvains tidigare noggsamt dolda homosexualitet.
- ⁴¹ Haslum (1982: 7 resp. 14).
- ⁴² Faderman (2000: 162f).
- ⁴³ Lundkvist (1934: 200).
- ⁴⁴ Ted Joans dikt ”Jazz must be a woman” (1969/1999) räknar upp drygt 200 jazzmän (samt sig själv) och avslutar katalogen med orden ”yes JAZZ must

- be a WOMAN because its the only thing that we Jazzmen want to
 BLOW!!” Jämför Höglund (1999).
- ⁴⁵ Mellström (1999).
- ⁴⁶ Myrdal (1944/1996: 779, 1073ff); Ware (1992: 29). Simone de Beauvoir (1949/1986: 19) framhäver att det trots vissa tydliga skillnader ”mellan kvinnornas och de färgades situation finns en verklig analogi” i det att bägge grupperna i en ond cirkel övertar nedvärderande självbilder från den dominerande kulturen.
- ⁴⁷ Pieterse (1990/1992: 220f); Quade (1996: 89ff).
- ⁴⁸ Benjamin (1982/1990: 51 och 39f).
- ⁴⁹ Myrdal (1944/1996: 654f).
- ⁵⁰ Bruér & Nyquist (1982).
- ⁵¹ Citaten från Lundkvist (1929: 65 och 66 resp. 1930a). Tolkningen har inspirerats av Olsson (1990: 191ff) samt Benjamins analyser av det moderna. Se även Kylhammar (1994: 106).
- ⁵² Citaten från Stolpe (1931: 91, 94 resp. 100).
- ⁵³ Lundkvist (1933: 197f). Det är synd att inte Mc Eachrane (2001) i sin analys av denna (av honom tyvärr felciterade) passage berör dess uppenbara könsaspekter. Det får kanske en förklaring i hans not 121 som hävdar att könskillnader till skillnad från rasskillnader är genetiskt grundade. En sådan kombination av könsbiologism och raskonstruktionism tycks ha försvagat författarens vilja att tänka samman dimensionerna.
- ⁵⁴ Citaten i turordning från Lundkvist (1933: 10, 11, 116f resp. 153).
- ⁵⁵ Citaten från Lundkvist (1949: 41, 81 (danskvällen), 84 resp. 97f).
- ⁵⁶ Citaten från Eriks (1944: 97, 103, 104 resp. 105).
- ⁵⁷ ”Zutty” Singleton resp. ”Mezz” Mezzrow i Shapiro & Hentoff (1955/1998: 289 och 291; den senare även i Mezzrow & Wolfe 1946/1953: 116).
- ⁵⁸ Detta anspelar på den finlandssvenska diktaren Edith Södergran. ”En bra färgad sångerska behöver inte slå in sitt kön i ett paket och bjuda ut det till kunderna som en billig baltetthoppa på en femcentsvarité”, rådde Mezzrow & Wolfe (1946/1953: 33), samtidigt som kvinnornas sensuella kroppar ständigt lovordades.
- ⁵⁹ Fanon (1952/1986: 144 och 162).
- ⁶⁰ Hillström (1998: 263, 269ff).
- ⁶¹ Reynolds & Press (1995: 283ff); Ganetz (1997: 252f).
- ⁶² Artiklarna ”A woman of much consequence: Josephine Baker” i Baltimore-tidningen *Afro-American* (12/1 1935: 8) resp. ”Josephine Baker attacked by the fascists on stage” i *Chicago Defender* (27/1 1934: 8), bägge citerade efter Register (2000: 51 och 53).
- ⁶³ Abenius (1950/1965) uppmärksammar *Astartes* könspolitiska tendens, som många andra litteraturhistoriker förbigått. *Nordisk kvinmolitteraturhistoria* nöjer sig med den lakoniska karaktäristiken ”*Astarte* är en samhällssatir riktad mot den moderna kommersialismen” (Svanberg 1996b: 429). Domellöf (1986: 151–181) tolkar romanen som en entydigt kritisk-satirisk skildring av hur kvinnor reduceras till manligt skapade varor och nedtonar dess ambivalenta hållning till denna process. Björk (1999: 85ff) läser *Astarte* än mer endimensionellt som ett rent ideologikritiskt angrepp mot

kapitalismens illusoriska kvinnobilder.

- ⁶⁴ Beauvoir (1949/1986: 162 resp. 12f).
- ⁶⁵ Citaten ur Boye (1931/1947: 11ff, 17, 19 resp. 61).
- ⁶⁶ Segal (1989: 171 och 183). Mytens klassiska formulering finns i Ovidius *Metamorfoser* från ca år 8. Jämför Riviere (1929/1986) om kvinnlighet som maskerad och Fornäs (1991 och 1995: 258ff) för en grundlig genomgång av narcissismproblematikens könsaspekter.
- ⁶⁷ Berger (1972/1989: 46f; översättningen korrigerad efter engelska originalet).
- ⁶⁸ Jämför Modleski (1982: 111f) och Bjerrum Nielsen & Rudberg (1994) om den förhärskande bilden av kvinnlighet som relationsinriktad och speglade.
- ⁶⁹ Boye (1931/1947: 30f, 43ff [”Vita möbler”], 67 [”Illusion”], 127 och 128 [”Spetsar”] resp. 163).
- ⁷⁰ Benjamin (1982/1990: 51, 279 resp. 294; se även 417ff).
- ⁷¹ Boye (1931/1947: 182ff, 194 resp. 205).
- ⁷² Bjerrum Nielsen & Rudberg (1994: 37ff).
- ⁷³ En sådan risk löper Björk (1999: 85ff).
- ⁷⁴ Haslum (1982: 21).
- ⁷⁵ Stycket är inspirerat av Nava (1995: 2f och 10f ; 1998: 185ff).

Röster som gjorde skillnad

- ¹ Boye (1931/1947: 203f). Jämför Baudrillard (1988).
- ² Det analyserade sångmaterialet inkluderar ett mindre antal sådana så kallade subtexter, alltså svenska texter till utländska melodier (Elmqvist 2001: 363).

Referenser

Litteratur

- Abenius, Margit (1950/1965): *Karin Boye*, Stockholm: Aldus/Bonniers.
- Adolfsson, Eva (1991): "Den moderna vildmarken", Reiland & Ylander (1991).
- Adorno, Theodor W. (1937/1990): "On jazz", *Discourse* 12:1.
- Adorno, Theodor W. (1941/1990): "On popular music", Simon Frith & Andrew Goodwin (red.): *On record. Rock, pop, and the written word*, New York: Pantheon.
- Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer (1944/1982): *Upplysningens dialektik*, Göteborg: Röda Bokförlaget.
- Adorno, Theodor W. (1955/1991): "The culture industry reconsidered", John M. Bernstein (red.): *The culture industry: Selected essays on mass culture*, London: Routledge.
- Adorno, Theodor W. (1956): *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Adorno, Theodor W. (1962/1976): *Inledning till musiksociologin*, Stockholm: A-Z.
- Adorno, Theodor W. (1977): "Zeitlose Mode. Zum Jazz", *Gesammelte Schriften*, 10(1), Frankfurt am Main: Suhrkamp (på engelska som "Perennial fashion – jazz", *Prisms*, Cambridge, MA: MIT Press 1981).
- Agrell, Alexander (1984): *Hotet från jazzen. En studie av motstånd mot jazz-musik*, Lund: Etnologiska institutionen.
- Ahlgren, Stig (1966): *Den okände Karl Gerhard*, Stockholm: Bonniers.
- Ahmed, Sara (1999): "Phantasies of becoming (the Other)", *European Journal of Cultural Studies* 2:1.
- Allinson, Ewan (1994): "It's a black thing: Hearing how whites can't", *Cultural Studies* 8:2.
- Allmo, Per-Ulf, Jens Lindgren & Peo Österholm (red.) (2000): *When the Saints Go Marchin'... Svensk skolbandsjazz 1948–1960*, Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Alvæus, Jonas (1986): *Swingpjattar – En tonårskultur i krigets skugga*, Uppsala: Etnologiska institutionen.
- Andersson, Stefan (1991): *Svensk litteratur om ungdom 1900–1945. En historisk bibliografi*, Stockholm: Nordic Youth Research Information.
- Andersson, Åsa, Magnus Berg & Sidsel Natland (2001): *Där hemma, här borta. Möten med Orienten i Sverige och Norge*, Stockholm: Carlsson.
- Andolf, Göran (1990): "Turismen i historien", Löfgren m.fl. (1990).
- von Ankum, Katharin (red.) (1997): *Women in the metropolis: Gender and modernity in Weimar culture*, Berkeley: University of California Press.
- Armstrong, Louis (1936): *Swing that music*, New York: Da Capo Press.
- Arnald, Jan (1995): *Genreernas tyranni. Den genreöverskridande linjen i Artur Lundkvists författarskap*, Stockholm: Aiolos.
- Arvidsson, Alf (1991): *Sågarnas sång. Folkligt musicerande i sågverksambället Holmsund 1850–1980*, Uppsala/Stockholm: Acta Universitatis Umensis/

- Almqvist & Wiksell International.
- Arvidsson, Alf (2002): *Från dansmusik till konstnärligt uttryck. Framväxten av ett jazzmusikaliskt fält i Umeå 1920–1960*, Umeå: Språk- och folkminnesinstitutet.
- Arvidsson, Alf (red.) (1998): *Jazz i norr. Uppsatser i svensk jazzhistoria*, Umeå: Institutionen för etnologi.
- Asklund, Erik (1933): *Lilla land. Epos med parenteser*, Stockholm: Bonniers.
- Asklund, Erik (1934): *Fanfar med fem trumpeter*, Stockholm: Bonniers.
- Atkins, E. Taylor (2001): *Blue Nippon: Authenticating jazz in Japan*, Durham/London: Duke University Press.
- Aurén, Sven ("Griggs") (1942): *Livet i Stockholm. Människor i närbild*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Back, Les (1996): *New ethnicities and urban culture: Racism and multiculturalism in young lives*, London: UCL Press.
- Bane, Michael (1982/1992): *White boy singin' the blues. The black roots of white rock*, New York: Da Capo Press.
- Barkan, Elazar & Ronald Bush (red.) (1995): *Prehistories of the future: The primitivist project and the culture of modernism*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Barthes, Roland (1957/1969): *Mytologier*, Lund: Cavefors.
- Barthes, Roland (1977): *Image, music, text*, London: Fontana.
- Battail, Jean-François (1999): "Jules Verne, myterna och moderniteten", *Tvårsnitt* 21:3.
- Baudrillard, Jean (1988): *Selected writings*, Cambridge: Polity Press.
- Bay, Carl Erik (1993): "Kulturradikalismen i nordisk perspektiv. Definition og probleminventering", Nolin (1993).
- Beauvoir, Simone de (1949/1986): *Det andra könet* (4 uppl.), Stockholm: AWE/Gebers.
- Beck, Ulrich (2002): "The cosmopolitan society and its enemies", *Theory, Culture & Society* 19:1–2.
- Bender, Otto (1993): *Swing unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933–1943*, Hamburg: Christians.
- Benjamin, Walter (1955/1969): "Historiefilosofiska teser", *Bild och dialektik*, Lund: Cavefors.
- Benjamin, Walter (1982/1990): *Paris, 1800-talets huvudstad [Passagearbetet]*, Stockholm/Stehag: Symposium.
- Benjamin, Jessica (1995): *Like subjects, love objects: Essays on recognition and difference*, New Haven/London: Yale University Press.
- Berendt, Joachim Ernst (1953): *Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Berg, Magnus (1998): *Hudud. Ett resonemang om populärorientalismens bruksvärde och världsbild*, Stockholm: Carlsson.
- Berger, John (1972/1989): *Sätt att se på konst*, Stockholm: Brombergs.
- Berger, Morroe, Edward Berger & James Patrick (1982): *Benny Carter: A life in American music*, Metuchen, NJ/London: The Scarecrow Press & The Institute of Jazz Studies, Rutgers University.
- Berggren, Henrik (1995): *Seklets ungdom. Retorik, politik och modernitet*

- 1900–1939, Stockholm: Tiden.
- Bergman, Hjalmar (1923/1979): *Jag, Ljung och Medardus*, Stockholm: Bonniers.
- Bergman, Petter (red.) (1971): *Oh yeah! En antologi om jazz i dikt och bild*, Stockholm: Institutet för Rikskonserter (*Accent*, 4).
- Bibeln* (1999), Örebro: Libris.
- Billing, Björn (2001): *Modernismens åldrande. Theodor W. Adorno och den moderna konstens kris*, Stockholm/Stehag: Symposium.
- Bjerrum Nielsen, Harriet & Monica Rudberg (1994): *Psychological gender and modernity*, Oslo: Scandinavian University Press.
- Bjurström, Erling (1983): *Det populärmusikaliska budskapet 1955–1977*, Göteborg: Sociologiska institutionen.
- Bjurström, Erling & Johan Fornäs (1988): ”Ungdomskultur i Sverige”, Ulf Himmelstrand & Göran Svensson (red.): *Sverige – vardag och struktur. Sociologer beskriver det svenska samhället*, Stockholm: Norstedts.
- Bjurström, Erling (1997): *Högt & lågt – Smak och stil i ungdomskulturen*, Umeå: Boréa.
- Björk, Nina (1999): *Sireners sång. Tankar kring modernitet och kön*, Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Björnberg, Alf (1998): *Skval och harmoni. Musik i radio och TV 1925–1995*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige (nr 10).
- Bloch, Ernst (1959/1977): *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blom, Ture (1946/1978): *I ett järnbruk*, Stockholm: Federativ.
- Bloomfield, Terry (1991): ”It’s sooner than you think, or Where are we in the history of rock music?”, *New Left Review* nr 190.
- Boëthius, Ulf (1989): *När Nick Carter drevs på flykten. Kampen mot ”smutslitteraturen” i Sverige 1908–1909*, Stockholm: Gidlunds.
- Boëthius, Ulf (1990): ”Högt och lågt inom kulturen. Moderniseringsprocessen och de kulturella hierarkierna”, Johan Fornäs & Ulf Boëthius: *Ungdom och kulturell modernisering. FUS-rapport nr 2*, Stockholm/Stehag: Symposium.
- Boëthius, Ulf (1993): ”Ungdomar, medier och moraliska paniker”, Johan Fornäs, Ulf Boëthius & Bo Reimer: *Ungdomar i skilda sfärer. FUS-rapport nr 5*, Stockholm/Stehag: Symposium.
- Boëthius, Ulf (1996): ”En modernistisk flygbok: Harald Victorins *Örningen*”, *Konsten att berätta för barn: Barnboken*, Stockholm: Centrum för barnkulturforskningens skriftserie nr 26.
- Boëthius, Ulf (1998): ”Mot gryningen! Ungdom och modernitet i Alvar Zacks flygböcker”, Franzén (1998).
- Boëthius, Ulf (1999): ”Med nerver av stål. Manlighet och modernitet i 1930-talets svenska flygböcker för pojkar”, *Barnkultur – igår, idag, i morgon. Festskrift till Gunnar Berefelt*, Stockholm: Centrum för barnkulturforskningens skriftserie nr 30.
- Boëthius, Ulf, Magdalena Czaplicka, Mats Franzén, Per Olov Qvist & Olle Sjögren (1998): ”Utgångspunkter och tidssammanhang”, Franzén (1998).
- Bohman, Stefan (1982): ”Arbetarna, borgarna och musiken”, *Nord-Nytt* nr 13.
- Bohman, Stefan (1983): ”Musik och politik. Körsången i arbetarrörelsen”, *Meddelande från Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek* 1983:4, nr 28.

- Bohman, Stefan (1985): *Arbetarkultur och kultiverade arbetare. En studie av arbetarrörelsens musik*, Stockholm: Nordiska museet.
- Boldeman, Marcus (1998): "De spelade för nazismen", *Dagens Nyheter* 19/2: B3.
- Bolz, Norbert (1991): *Eine kurze Geschichte des Scheins*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Bondebjerg, Ib (1976): *Proletarisk offentlighed 1. Om Brecht og den socialistiske kulturpolitik*, København: Medusa.
- Bondebjerg, Ib (1977): *Proletarisk offentlighed 2. Arbejderoffentlighed og arbejderlitteratur i Danmark 1924–1939*, København: Medusa.
- Borneman, Ernest (1946): *A critic looks at jazz*, London: Jazz Music Books.
- Bourdieu, Pierre (1979/1984): *Distinction. A social critique of the judgement of taste*, London/New York: Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, Pierre (1992/1996): *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*, Cambridge: Polity Press.
- Boye, Karin (1921/1992): "Min barndoms roliga böcker – minnen och erfarenheter", Boye (1992).
- Boye, Karin (1931/1947): *Astarte*, Stockholm: Bonniers.
- Boye, Karin (1932/1992): "Språket bortom logiken", Boye (1992).
- Boye, Karin (1992): *Det hungriga ögat: Journalistik 1930–1936. Recensioner och essäer*, Stockholm: Legus.
- Bradley, Dick (1992): *Understanding rock'n'roll. Popular music in Britain 1955–1964*, Buckingham: Open University Press.
- Bramsjö, Henrik & Magnus Florin (1978): *Blå blusen – Arbetarteater på 30-talet*, Stockholm: Arbetarkultur.
- Brandt, Mariann, Jan Graulund & Dorthe Wendt (1979): *Socialdemokratisk agitation og propaganda i mellemkrigstiden*, Århus: Skansen.
- Brantlinger, Patrick (1983): *Bread and circuses: Theories of mass culture as social decay*, New York: Cornell University Press.
- Broberg, Gunnar (1982): "Lappkaravaner på villovägar. Antropologin och synen på samerna fram mot sekelskiftet 1900", *Lychnos* 1981–82.
- Broberg, Gunnar & Mattias Tydén (1991): *Oönskade i folkhemmet: Rashygien och sterilisering i Sverige*, Stockholm: Gidlunds.
- Brodin, Knut (1935): "Dagsvisan-jazzen, erfarenheter från Olofskolan", *Tidsvittnen* nr 2.
- Brown, Jayna (1998): "Hon kom som en blix", *Dagens Nyheter* 2/6 1998, s. B3.
- Bruér, Jan (1992): "Povel år för år", texthäfte till *Ramels klassiker*, Stockholm: Sonet.
- Bruér, Jan & Lars Westin (1974/1995): *Jazz: Musik, människor, miljöer*, Stockholm: Utbildningsradion/Svenska Rikskonsertor (tidigare upplagor på Prisma).
- Bruér, Jan & Bengt Nyquist (1979): *Svensk jazzhistoria vol. 1. 20-talsepoken*, Stockholm: Caprice/Rikskonsertor (texthäfte till grammofonskivor).
- Bruér, Jan & Bengt Nyquist (1982): *Svensk jazzhistoria vol. 2. "Hot"-epoken 1930–1936*, Stockholm: Caprice/Rikskonsertor (texthäfte till grammofonskivor).

Referenser: Litteratur

- Bruér, Jan & Bengt Nyquist (1984): *Svensk jazzhistoria vol. 3. Rytme och swing 1936–1939*, Stockholm: Caprice/Rikskonserter (texthäfte till grammofonskivor).
- Bruér, Jan & Bengt Nyquist (1986): *Svensk jazzhistoria vol. 4. Beredskapsswing 1940–1942*, Stockholm: Caprice/Rikskonserter (texthäfte till grammofonskivor).
- Bruér, Jan & Bengt Nyquist (1992): *Svensk jazzhistoria vol. 5. Jazzen anfaller 1943–1947*, Stockholm: Caprice/Rikskonserter (texthäfte till grammofonskivor).
- Bruér, Jan & Bengt Nyquist (1999): *Svensk jazzhistoria vol. 6. Cream of the Crop 1947–1951*, Stockholm: Caprice/Rikskonserter (texthäfte till grammofonskivor).
- Brusila, Johannes (2001): "Jungle drums striking the world beat: Africa as an image factor in popular music", Mai Palmberg (red.): *Encounter images in the meetings between Africa and Europe*, Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- Butler, Judith (1990): *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, New York/London: Routledge.
- Butler, Judith (1993): *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*, New York/London: Routledge.
- Butler, Judith (1999): "Revisiting bodies and pleasures", *Theory, Culture & Society* 16:2.
- Bäckman, K.G. "Bäckis", Rolf Dahlgren, Carl Eiwär & Hasse Lindblom (1967): *Nalen. Festligt – folkligt – fullsatt*, Stockholm: Nike-Tryck.
- Cawelti, John G. (1976): *Adventure, mystery and romance*, Chicago/London: Chicago University Press.
- Chernoff, John Miller (1986): *African rhythm and African sensibility. Aesthetics and social action in African musical idioms*, Chicago: University of Chicago Press.
- Clarke, Donald (1995): *The rise and fall of popular music*, London: Penguin.
- Clifford, James (1997): *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Cohen, Stanley (1972/1980): *Folk devils & moral panics. The creation of the Mods and Rockers*, Oxford: Blackwell.
- Collins, Patricia Hill (1990/2000): *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment* (2 uppl.), New York/London: Routledge.
- Connor, Herbert (1942): "Vad tycker den svenska ungdomen om musik?", *Tidskrift för svenska folkhögskolan* 23.
- Dahl, Jan-Peter (1993): *En schlager i Sverige – ska den låta så här? Svensk schlagermusik under 1940-talet*, Uppsala: Institutionen för musikvetenskap (MSU nr 10).
- Danielsen, Anne (1999): "Black & white on black & white: Notions of Otherness in the discourse on African-American music", Jostein Gripsrud (red.): *Aesthetic theory, art and popular culture*, Kristiansand: Høyskoleforlaget/Norges forskningsråd.
- Dawidoff, Robert (1995): "The kind of person you have to sound like to sing 'Alexander's Ragtime Band'", Barkan & Bush (1995).

- Denning, Michael (1997): *The cultural front: The laboring of American culture in the twentieth century*, London/New York: Verso.
- Dent, Gina (red.) (1992): *Black popular culture*, Seattle: Bay Press.
- Domellöf, Gunilla (1986): "I oss är en mångfald levande". *Karin Boye som kritiker och prosamodernist*, Umeå/Stockholm: Acta Universitatis Umensis/Almqvist & Wiksell International
- Drotner, Kirsten (1990): "Modernitet og mediepanik", Trine Deichman-Sørensen & Ivar Frønes (red.): *Kulturanalyse*, Oslo: Gyldendal (på engelska i Michael Skovmand & Kim Christian Schrøder (red.) (1992): *Media cultures. Reappraising transnational media*, London/New York: Routledge).
- Dümling, Albrecht (1985): *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München: Kindler Verlag.
- Dümling, Albrecht (1995): "Musikalische Verfahrensweise und gesellschaftliche Funktion: Hanns Eisler und der Jazz", Rösing (1995).
- Edström, Karl Olof (1982): *På begäran. Svenska Musikerförbundet 1907–1982*, Stockholm: Tiden.
- Edström, Olle [Karl Olof] (1989): *Schlager i Sverige 1910–1940*, Göteborg: Musikvetenskap.
- Edström, Olle [Karl Olof] (1992): "The place and value of Middle Music", *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 73:1.
- Edström, Olle [Karl Olof] (1996): *Göteborgs rika musikliv – en översikt mellan världskrigen*, Göteborg: Musikvetenskap.
- Eichstedt, Astrid & Bernd Polster (1985): *Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit*, Berlin-West: Rotbuch Verlag.
- Eisler, Hanns (1973/1985): *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (*Gesammelte Werke*, III:1).
- Ekelöf, Gunnar (1945): "Non serviam", *Non serviam*, Stockholm: Bonniers.
- Eklund, Hans & Lars Lindström (1983): *Jazzen i Stockholm 1920–1960*, Stockholm: Stockholms Stadsmuseum/Natur och Kultur (med bidrag av Jan Bruér, Thore Jederby, Albrekt von Konow, Bengt Nyquist och Bengt Wittström).
- Ekman, Kerstin (1996): *Gör mig levande igen*, Stockholm: Bonniers.
- Ellington, Edward Kennedy ("Duke") (1973/1976): *Music is my mistress*, New York: Dacapo.
- Elmqvist, Håkan (red.) (2001): *Det svenska musikundret. Från Winter till vår tid*, Stockholm: Ekerlids.
- Enckell, Johanna (1990): "Det sublimes som uttryck för kvinnor och negrer", Erkki Vainikkala (red.): *Sublim ylevä sublimes*, Jyväskylä: Research Unit for Contemporary Culture (Publication no 22).
- Enders, Georg (1944): "Den moderna dansmusikens genombrott", Eskil Eckert-Lundin (red.): *Sveriges musiker*, Uppsala: Ringström & Ringström.
- Engström, Göran (red.) (1998): *Svenska Jazzriksförbundet: historik över SJR:s första 50 år*, Stockholm: SJR.
- Equiano, Olaudah (1789/1998): *Gustavus Vassa, afrikanen. En slavs berättelse*, Stockholm: Ordfront.
- Ericson, Uno Myggan (1968): *Ernst Rolf*, Stockholm: Bonniers.
- Ericson, Uno Myggan (red.) (1989–93): *Myggans nöjeslexikon. Ett uppslagsverk*

Referenser: Litteratur

- om underhållning* (14 band), Höganäs: Bra Böcker.
- Eriks, Gustaf Rune (1943/1987): *Det blir bättre i vår*, Stockholm: Litteraturfrämjandet.
- Eriks, Gustaf Rune (1944): *Hänryckningens tid*, Stockholm: Hökerbergs.
- Eriks, Gustaf Rune (1946): *Om jazz*, opublicerat föreläsningsmanus för Clarté 4/12.
- Eriks, Gustaf Rune (1948/1969): "Blått är det förlorades färg", *Städer och skeenden*, Lund: Cavefors (urspr. i *Din ömbet är hunger!*, Stockholm: Hökerbergs 1948; även i *Blått är det förlorades färg*, Lund: Ellerströms 1995).
- Erikson, Gunnar (1935): "Duke Ellington och hans orkester", *Tidsvittnen* 1:2.
- Erikson, Gunnar & Artur Lundkvist (1935): "Hot-Jazz", *Karavan* vol. 2.
- Eriksson, Catharina, Maria Eriksson Baaz & Håkan Thörn (red.) (1999): *Globaliseringens kulturer. Den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, Nora: Nya Doxa.
- Eriksson Baaz, Maria (2001): "Introduction – African identity and the post-colonial", Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg (red.): *Same and Other: Negotiating African identity in cultural production*, Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- Espmark, Kjell (1964): *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man*, Stockholm: Bonniers.
- Eure, Joseph D. & James G. Spady (red.) (1991): *Nation conscious rap. The hip hop vision*, New York/Philadelphia: PC International Press.
- Everling, Bo (1993): *Blå toner och svarta motiv. Svensk jazzlyrik från Erik Lindorm till Gunnar Harding*, Stockholm/Steheg: Symposium.
- Everling, Bo & Rolf Yrliid (red.) (1997): *Svenska texter om jazz*, Stockholm: En bok för alla.
- Eyerman, Ron & Scott Barretta (1996): "From the 30s to the 60s: The folk music revival in the United States", *Theory and Society* 25:4.
- Faderman, Lillian (2000): "Lesbian chic: Experimentation and repression in the 1920s", Jennifer Scanlon (red.): *The gender and consumer culture reader*, New York/London: New York University Press.
- Fagerström, Allan (1949/1997): "Bara en Armstrong...", Everling & Yrliid (1997) (urspr. i *Aftonbladet* 4/10 1949).
- Fahlgren, Margareta, Yvonne Hirdman & Ebba Witt-Brattström (1996): "Erotik, etik och emancipation. Om 1920-talets nya kvinna, Marika Stiernstedt och emancipationsromanen", Jensen (1996).
- Fanon, Frantz (1952/1995): *Svart hud, vita masker*, Göteborg: Daidalos.
- Felski, Rita (1995): *The gender of modernity*, Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Fenger, Sven & Henrik Herskind (1978): *Agitation og propaganda. Om socialistisk teater og musik i Weimar-republikkens Tyskland*, Århus: PubliMus.
- Ferguson, Russell, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha & Cornel West (red.) (1990): *Out there. Marginalization and contemporary cultures*, Cambridge, MA/London: MIT Press.
- Finnegan, Ruth (1989): *The hidden musicians. Music-making in an English*

- town*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fitzgerald, F. Scott (1922/2002): *The Jazz Age*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fjelkestam, Kristina (2002): *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianaer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Florin, Magnus (1978): *Blå blusen. Arbetarteater och offentlighet*, Umeå: Litteraturvetenskapliga institutionen (stencil).
- Foerster, Svante (1958/1998): ”Jazzen och den övergivne älskaren”, Everling & Yrild (1997) (urspr. i *Morgon-Tidningen* 17/9 1958).
- Fornäs, Johan (1979): *Musikrörelsen – en motoffentlighet?*, Göteborg: Röda Bokförlaget.
- Fornäs, Johan (1981): ”Det nya i att praktisera och formulera alternativ till kommersialiserad musik”, *Musikalternativ*, NSU-kretsbulletin nr 4, Aalborg: Nordisk Sommeruniversitet.
- Fornäs, Johan (1984): ”Framtiden i det som hittills varit”, *Tvärspel – trettioen artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling*, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Fornäs, Johan (1985): *Tältprojektet. Musikteater som manifestation*, Stockholm/Göteborg: Symposion.
- Fornäs, Johan (1987): ”Kulturkritik och rockmusik”, *Zenit* nr 97 (3/87).
- Fornäs, Johan (1988a): ”Rock i rörelse. Svallvågor från 1970-talet”, *Nutida Musik* 5/87–88.
- Fornäs, Johan (1988b): ”Musik i rörelse”, *Forskningens Frukter*, Göteborg: Humanistiska utbildnings och forskningsnämnden, Göteborgs universitet.
- Fornäs, Johan (1990): ”Tid, ord och ungdom”, Peter Dahmén & Margareta Rönnberg (red.): *Spelrum. Om lek, stil och flyt i ungdomskulturen*, Uppsala: Filmförlaget.
- Fornäs, Johan (1991): ”Narcissus och det Andra. Könsordningens särskiljanden och sammanfogningar”, Johan Fornäs, Ulf Boëthius & Sabina Cwejman: *Kön och identitet i förändring. FUS-rapport nr 3*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Fornäs, Johan (1993): ”’Play it yourself’: Swedish music in movement”, *Social Science Information* 32:1.
- Fornäs, Johan (1994a): ”Mirroring meetings, mirroring media: The microphysics of reflexivity”, *Cultural Studies* 8:2.
- Fornäs, Johan (1994b): ”Listen to your voice! Authenticity and reflexivity in rock, rap and techno music”, *New formations* 24.
- Fornäs, Johan (1995a): *Cultural theory and late modernity*, London: Sage.
- Fornäs, Johan (1995b): ”Do you see yourself? Reflected subjectivities in youthful song texts”, *Young. Nordic journal of youth research* 3:2.
- Fornäs, Johan (1997): ”Text and music revisited”, *Theory, Culture & Society* 14:3.
- Fornäs, Johan (2002): ”The words of music”, *Popular Music and Society*.
- Fornäs, Johan, Ulf Lindberg & Ove Sernhede (1988): *Under rocken. Musikens roll i tre unga band*, Stockholm/Lund: Symposion.
- Fornäs, Johan, Kajsa Klein, Martina Ladendorf, Jenny Sundén & Malin

- Sveningsson (red.) (2002): *Digital Borderlands: Cultural studies of identity and interactivity on the Internet*, New York: Peter Lang Publishing.
- Forsman, Michael (2000): *Från klubbbrum till medielabyrinth. Ungdomsprogram i radio och tv 1925–1993*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige (nr 14).
- Franzén, Mats (1992): *Den folkliga staden. Söderkvarter i Stockholm mellan krigen*, Lund: Arkiv.
- Franzén, Mats (red.) (1998): *Från flygdröm till swingscen. Ungdom och modernitet på 1930-talet*, Lund: Arkiv.
- Franzén, Mats (2000): "The emergence of modern youth culture: The Swedish 1930s", José F. Pacheco (red.): *Kultur, teori, praxis. Kultursociologi i Lund*, Lund: Sociologiska institutionen (Research Report in Sociology 2000:2).
- Fraser, Nancy (1999): "Social justice in the age of identity politics: Redistribution, recognition, and participation", Larry Ray & Andrew Sayer (red.): *Culture and economy after the cultural turn*, London: Sage.
- Frenander, Anders (1999): *Debattens vågor. Om politisk-ideologiska frågor i efterkrigstidens svenska kulturdebatt*, Göteborg: Arachne.
- Friman, Helena, Helena Henschen, Lena Högberg, Eva Silvé-Garnert & Ingrid Söderlind (1991): *Storstadsungdom i fyra generationer*, Stockholm: Folksam/Stockholms stadsmuseum/Tiden.
- Frith, Simon (1986): "Art versus technology: The strange case of popular music", *Media, Culture and Society* 8:3.
- Frith, Simon (1988): "Playing with real feeling – Jazz and Suburbia", *Music for pleasure*, Cambridge: Polity Press.
- Frith, Simon (1996): *Performing rites: On the value of popular music*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Frith, Simon (1996a): "Music and identity", Hall & du Gay (1996).
- Frykman, Jonas (1988): *Dansbaneländet. Ungdomen, populärkulturen och opinionen*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Frykman, Jonas (1991): "Varför blir det bara värre? En elegi över vår tids ungdom", Annick Sjögren (red.): *Ungdom och tradition. En etnologisk syn på mångkulturell uppväxt*, Botkyrka: Sveriges Invandrarinstitut och Museum.
- Funk-Hennigs, Erika (1995): "Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik", Rösing (1995).
- Färnström, Nils (1935): "Jazz på grammofon", *Tidsvittnen* nr 2.
- Färnström, Nils (1948): "Jazzmusiken gör entré", *Det glada Sverige. Våra fester och högtider genom tiderna. Band 3*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Ganetz, Hillevi (1992): "Butiken, hemmet och kvinnligheten som maskerad. Drivkrafter och platser för kvinnligt stilskapande", Johan Fornäs, Ulf Boëthius, Hillevi Ganetz & Bo Reimer: *Unga stilar och uttrycksformer. FUS-rapport nr 4*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Ganetz, Hillevi (1997): *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Ganetz, Hillevi (2003): "Skogens konung och djurens konung i TV: Natur, kultur och genus i naturfilm", *Nordicom-Information* 25:4.
- Garon, Paul (1975): *Blues and the poetic spirit*, London: Eddison Press.
- Gendron, Bernard (2002): *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular*

- music and the avant-garde*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- George, Nelson (1988): *The death of rhythm & blues*, New York: Plume.
- Gerhard, Karl (1931): *Och så kommer det en gosse...*, Stockholm: Bonniers.
- Gerhard, Karl (1934/1998): Introduktion till Kentucky Singers: "In that great gettin' up morning", radioinslag från 14/9 1934, återutgiven av Sveriges radio som en CD-bilaga till Björnberg (1998).
- Gerhard, Karl (1952): *Om jag inte minns fel*, Stockholm: Bonniers.
- Gerhard, Karl (1956): *Katt bland hermelineer*, Stockholm: Bonniers.
- Gillespie, Marie (1995): *Television, ethnicity and cultural change*, London/ New York: Routledge.
- Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*, London/New York: Verso.
- Gilroy, Paul (1997): "Diaspora and the detours of identity", Kathryn Woodward (red.): *Identity and difference*, London: Sage/The Open University.
- Gioia, Ted (1988): *The imperfect art. Reflections on jazz and modern culture*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Goode, Erich & Nachman Ben-Yehuda (1994): *Moral panics: The social construction of deviance*, Oxford: Blackwell.
- Gottlieb, Robert (red.) (1996/1997): *Reading jazz: A gathering of autobiography, reportage and criticism from 1919 to now*, London: Bloomsbury.
- Gripsrud, Jostein (1981): "La denne vår scene bli flammen..." *Perspektiver og praksis i og omkring sosialdemokratiets arbeiderteater ca 1890–1940*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Grossberg, Lawrence (1996): "Identity and cultural studies: Is that all there is?", Hall & du Gay (1996).
- Hake, Sabine (1997): "In the mirror of fashion", von Ankum (1997).
- Hall, Stuart (1990/1999): "Kulturell identitet och diaspora", Eriksson m.fl. (1999).
- Hall, Stuart (1992a): "The West and the Rest: Discourse and power", Stuart Hall & Bram Gieben (red.): *Formations of Modernity. Understanding Modern Societies: An Introduction. Book 1*, Cambridge: Polity Press/The Open University.
- Hall, Stuart (1992b): "The question of cultural identity", Stuart Hall, David Held & Tony McGrew (red.): *Modernity and its futures. Understanding Modern Societies: An Introduction. Book 4*, Cambridge: Polity Press/The Open University.
- Hall, Stuart (1996): "Introduction: Who needs 'identity'?", Hall & du Gay (1996).
- Hall, Stuart & Paul du Gay (red.) (1996): *Questions of cultural identity*, London: Sage.
- Hall, Stuart (1997): "The spectacle of the 'Other'", Stuart Hall (red.): *Representation: Cultural representations and signifying practices*, London: Sage/The Open University.
- Hannerz, Ulf (1992): "Networks of Americanization", Rolf Lundén & Erik Åsard (red.): *Networks of Americanization. Aspects of the American influence in Sweden*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Hansson, Per Albin (1928): "Folkhemmet, medborgarhemmet", tal vid remiss-

- debatten i riksdagens andra kammare (publicerat elektroniskt: <http://www.angelfire.com/pe/peralbin/folkhemstalet.html>).
- Haraway, Donna (1985/1999): "Ett manifest för Cyborger. Vetenskap, teknologi och socialistisk feminism under 1980-talet", Thomas Johansson, Ove Sernhede & Mats Trondman (red.): *Samtidskultur. Karaoke, karnevaler och kulturella koder*, Nora: Nya Doxa.
- Haraway, Donna J. (1991): *Simians, cyborgs, and women*, London: Free Association Books.
- Haraway, Donna J. (1997): *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse™*, New York/London: Routledge.
- Hardt, Michael & Antonio Negri (2000): *Empire*, Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Harvey, David (1989): *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*, Oxford: Blackwell.
- Haslum, Bengt (1980): *Schlagerkungen Fred Winter och hans glada tid*, Stockholm: STIM:s informationscentral för svensk musik.
- Haslum, Bengt (1982): "Jag har en liten melodi". *En bok om Kai Gullmar*, Stockholm: STIM:s informationscentral för svensk musik.
- Hautamäki, Tarja & Tarja Rautiainen (red.) (1996): *Popular music studies in seven acts. Conference proceedings of the fourth annual conference of the Finnish Society for Ethnomusicology (1995)*, Tampere/Seinäjoki: Department of Folk Tradition/Institute of Rhythm Music.
- Hedman, Frank (1975): *Alice Babs. Berättelsen om artisten Alice "Babs" Nilson Sjöblom*, Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Helander, Olle (1947): *Jazzens väg: En bok om blues och stomps, deras upphovsmän och utövare*, Stockholm: Nordiska Musikförlaget (ett urval återuttryckt som "New Orleans", Everling & Yrliid 1997).
- Hellquist, Elof (1922/1989): *Svensk etymologisk ordbok* (3 uppl.), Malmö: Liber.
- Hellström, Nils (red.) (1940): *Jazz. Historia – teknik – utövare*, Stockholm: Tidskriften Estrad.
- Henriksson, Benny (1991): *Att skapa sin ungdom. Om det svåra samspelet mellan frihet och kontroll*, Stockholm: Glacio.
- Henryson, Bengt (1995): "Lasse Åbergs pjattar inte tidstypiska", *Dagens Nyheter* 25/11.
- Hermansson, Kenth (2002): *I persuadörernas verkstad. Marknadsföring i Sverige 1920–1965. En studie av ord och handling hos marknadens aktörer*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Hillström, Magdalena (1996): "Tingens mening: nedslag i museihistorien", *Arr* 1/96.
- Hillström, Magdalena (1998): "Elin Wägner och det omöjligas konst", Annika Alzén & Johan Hedrén (red.): *Kulturarvets natur*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Himmelstrand, Ulf & Göran Svensson (red.) (1988): *Sverige – vardag och struktur. Sociologer beskriver det svenska samhället*, Stockholm: Norstedts.
- Hirdman, Yvonne (1990): *Att lägga livet tillrätta – studier i svensk folkhems-politik*, Stockholm: Carlsson.

- Hobsbawm, Eric (1994/1995): *Age of extremes: The short twentieth century 1914–1991*, London: Abacus.
- Hoffmann, Bernd (1995): ”Alptraum der Freiheit oder: Die Zeitfrage ’Jazz’”, Rösing (1995).
- Holm, Birgitta (1993): ”Edith Södergran and the sexual discourse of the fin-de-siècle”, *Nora* 1:1.
- Holmberg, Claes-Göran (1987): *Upprorets tradition. Den unglitterära tidskriften i Sverige*, Stockholm/Lund: Symposion.
- Horgby, Björn (1996): *Dom där. Främlingsfientligheten och arbetarkulturen i Norrköping 1890–1960*, Stockholm: Carlsson.
- Hudson, Barbara (1984): ”Femininity and adolescence”, Angela McRobbie & Mica Nava (red.): *Gender and generation*, London: Macmillan.
- Huggins, Nathan Irvin (1971): *Harlem Renaissance*, New York: Oxford University Press.
- Hultén, Britt (1977): *Kulturtidskrifter på 30-talet. Nordeuropa – Ateneum – Fronten*, Lund: Cavefors.
- Hunter, Tera W. (2000): ”’Sexual pantomimes,’ the Blues aesthetic, and Black women in the new South”, Radano & Bohlman (2000).
- Huyssen, Andreas (1986): *After the great divide. Modernism, mass culture and postmodernism*, London: Macmillan.
- Höglund, Bengt (1999): ”Upprop ur jazzrullorna”, *Agora* 3–4/1999/*Res Publica* 46–47.
- Jensen, Elisabeth Møller (red.) (1996): *Vida världen, 1900–1960. Nordisk kvinnolitteraturhistoria, band III*, Höganäs: Bra Böcker.
- Jensen, Joli (1990): *Redeeming modernity. Contradictions in media criticism*, Newbury Park, CA: Sage.
- Jervis, John (1998): *Exploring the modern: Patterns of Western culture and civilization*, Oxford: Blackwell.
- Joans, Ted (1969/1999): ”Jazz must be a woman”, *Agora* 3–4/1999/*Res Publica* 46–47 (urspr. i diktsamlingen *Black pow-wow*).
- Johnson, Bruce (2000): *The inaudible music: Jazz, gender and Australian modernity*, Sydney: Currency Press.
- Johnson, Eyvind (1941/1998): *Grupp Krilon*, Stockholm: Bonniers.
- Johnson, Eyvind (1943/1998): *Krilon själv*, Stockholm: Bonniers.
- Jones, Simon (1988): *Black culture, white youth. The reggae tradition from JA to UK*, Basingstroke/London: Macmillan.
- Jónsson, Fióla & Lisbeth Nowotny (1976): *Blå blusen 1928–1936 – en presentation*, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen (stencil).
- Jonsson, Kjell (1991): ”Den allmänna nedbusningen. Mellankrigstidens folkbildare kritiserar det populära”, *Lychnos*.
- Jonsson, Leif & Hans Åstrand (red.) (1994): *Musiken i Sverige IV: Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920–1990*, Stockholm: Fischer & Co.
- Jonsson, Stefan (1995): *Andra platser. En essä om kulturell identitet*, Stockholm: Norstedts.
- Karlfeldt, Erik Axel (1927): *Hösthorn*, Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Karlsson, Eva-Lena & Hans Öjmyr (red.) (1996): *Främlingen – dröm eller hot*, Stockholm: Nationalmuseum (utställningskatalog).

Referenser: Litteratur

- Keightley, Keir (1996): "'Turn it down!' she shrieked: Gender, domestic space, and high fidelity, 1948–59", *Popular Music* 15:2.
- Keil, Charles (1966): *Urban blues*, Chicago: University of Chicago Press.
- Kelley, Norman (1999): "Rhythm nation: The political economy of black music", *Black Renaissance/Renaissance Noire* 2:2.
- Kirkeby, Ed (1975): *Ain't Misbehavin': The story of Fats Waller*, New York: Da Capo Press.
- Kittler, Friedrich A. (1985/1990): *Discourse networks, 1800/1900*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kjellberg, Erik (1985): *Svensk jazzhistoria*, Stockholm: Norstedts.
- Kjellgren, Josef (1933): "Bruten isolering", *Occident*, Stockholm: Tiden.
- Klein, Naomi (2000): *No logo*, London: Flamingo.
- Klinkmann, Sven-Erik (1998): *Elvis Presley – den karnevalistiske kungen*, Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Kohut, Heinz (1957): "Observations on the psychological functions of music", *Journal of the American Psychoanalytical Association* 1957:5.
- Kohut, Heinz & Siegmund Levarie (1950): "On the enjoyment of listening to music", *The Psychoanalytic Quarterly* XIX.
- von Konow, Albrekt (1983/2000): "Som en religiös väckelse", Allmo m.fl. (2000).
- Kris, Ernst (1952): *Psychoanalytic explorations in art*, New York: International Universities Press.
- Kristeva, Julia (1980/1992): *Fasans makt. En essä om abjektionen*, Göteborg: Daidalos.
- Kristeva, Julia (1988/1991): *Främlingar inför oss själva*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Kylhammar, Martin (1990): *Den okände Sten Selander. En borgerlig intellektuell*, Stockholm: Akademeja.
- Kylhammar, Martin (1994): *Frejdiga framstegsmän och visionära världsmedborgare. Epokskiftet 20-tal–30-tal genom fem unga och Lubbe Nordström*, Stockholm: Akademeja.
- Lagerberg, Hans (1980): *Saknar bildning*, Stockholm: Förlaget Barrikaden.
- Lagercrantz, Marika V. (1997): "Anna Hofmann – En sedesam förförerska på varietés scenen", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 18:2.
- Lagerkvist, Amanda (2001a): *Från kulturimperialism till hybriditet. En översikt över teorier och litteratur om kulturspridning*, Stockholm: Arbetslivsinstitutet (Arbetsliv i omvandling nr 2001:3).
- Lagerkvist, Amanda (2001b): "Just for fun. Bilder av masskulturkonsumtionens Amerika", Peder Aléx & Johan Söderberg (red.): *Förbjudna njutningar – spår från konsumtionskulturens historia i Sverige*, Stockholm: Ekonomisk-historiska institutionen.
- Lagerkvist, Pär (1933/1964): *Bödeln*, Stockholm: Bonniers.
- Lange, Horst H. (u.å.): *Odeon-Swing-Music-Series*, Köln: EMI Electrola (baksidestext på återutgiven serie med jazzskivor).
- Larsen, Holger & Sten Sandahl (1979/2000): "Läroverkens musik", Allmo m.fl. (2000).
- Larsson, Göran (1998): "Onestep & Jumpa: om moralisk panik i 1910-talets

- Sverige”, Arvidsson (1998).
- Larsson, Lisbeth (1989): *En annan historia. Om kvinnors läsning och svenska veckopress*, Stockholm/Lund: Symposion.
- Larsson, Lisbeth (red.) (1996): *Feminismer*, Lund: Studentlitteratur.
- Leonard, Neil (1962): *Jazz and the white Americans*, Chicago: Chicago University Press.
- Lewandowski, Joseph D. (1996): ”Adorno on jazz and society”, *Philosophy & Social Criticism* 22:5.
- Levine, Lawrence W. (1988): *Highbrow/lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*, Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Lilliestam, Lars (1988): *Musikalisk ackulturation – från blues till rock. En studie kring låten Hound Dog*, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Lilliestam, Lars (1996): ”The sounds of Swedish rock”, Hautamäki & Rautiainen (1996).
- Lindberg, Ulf (1995): *Rockens text. Ord, musik och mening*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Lindfors, Per (1949): ”Radions musikaliska problem”, *Tjugofem år med Sveriges Radio – Radiomän berättar. Jubileumskronika: Bilder från förr och nu*, Stockholm: Radiotjänst.
- Lindgren, Jens (1999/2000): ”When the Saints go marching on...”, Allmo m.fl. (2000).
- Lindström, Rickard (1927/1930): *Den socialdemokratiska ungdomsrörelsen och dess strävanden* (2 uppl.), Stockholm: Frihet.
- Longum, Leif (1993): ”Psykoanalysen og kulturadikalismen. Freud og Reich i skandinavisk kulturkamp 1920–1940”, Nolin (1993).
- Lundell, Ulf (1976): *Jack*, Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Lundkvist, Artur (1928): ”Ung rebell”, ”Stad” och ”Ord om kvinnan”, *Glöd*, Stockholm: FIB:s Lyrikklubb.
- Lundkvist, Artur (1929): ”Jazz”, ”Neger med saxofon”, ”Negersång” och ”Saxofonstycke”, *fem unga*, Stockholm: Bonniers.
- Lundkvist, Artur (1930a): ”Jazzband”, *Jordisk prosa*, Stockholm: Bonniers.
- Lundkvist, Artur (1930b): ”Negerstad”, *Svart stad*, Stockholm: Bonniers.
- Lundkvist, Artur (1931): ”Saxofonspel”, *Kontakt* 1/1931.
- Lundkvist, Artur (1932a): *Atlantvind*, Stockholm: Bonniers.
- Lundkvist, Artur (1932b): ”Landskap med telefonrådar” och ”Evangelist”, *Vit man*, Stockholm: Bonniers.
- Lundkvist, Artur (1933): *Negerkust*, Stockholm: Bonniers.
- Lundkvist, Artur (1934/1952): *Floderna flyter mot havet*, Stockholm: Folket i Bilds Förlag.
- Lundkvist, Artur (1949): *Negerland*, Stockholm: Bonniers.
- Lundkvist, Artur (1965): ”Om musikaliska anmärkningar”, *Nutida musik* 4/1965–66.
- Lyttkens, Bertil (1998): *Svart och vitt. Utländska jazzbesök 1895–1939 speglade i svensk press*, Stockholm: Svenskt visarkiv (Publikationer från jazzavdelningen vid Svenskt visarkiv 13).
- Löfgren, Orvar (1990): ”Längtan till landet annorlunda”, Löfgren m.fl. (1990).
- Löfgren, Orvar, Göran Andolf, Thomas Lundén, Peter Bohm & Lars Emmelin

- (1990): *Längtan till landet Annorlunda. Om turism i historia och nutid*, Stockholm: Gidlunds/Sveriges Turistråd.
- Löfgren, Orvar (1999): *On holiday: A history of vacationing*, Berkeley: University of California Press.
- Maas, Georg (1995): "Hanns Eislers Musik zu dem Film Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?", Rösing (1995).
- Maase, Kaspar (1992): *BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*, Hamburg: Junius.
- MacDonald, J. Frederick (1972/1989): "'Hot jazz', the jitterbug, and misunderstanding: The generation gap in swing 1935–1945", Timothy E. Scheurer (red.): *American popular music: Readings from the Popular Press. Volume I: The nineteenth century and Tin Pan Alley*, Bowling Green: Popular Press.
- Madsen, Peter (1991): "Freud og modernismens heterogenitet", Reiland & Ylander (1991).
- Mailer, Norman (1961/1968): "The white negro", *Advertisement for myself*, New York: Panther.
- Malmström, Dan (1996): *Härligt, härligt men farligt, farligt. Populärmusik i Sverige under 1900-talet*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Mann, Thomas (1947/1948): *Doktor Faustus*, Stockholm: Bonniers.
- Margolis, Norman M. (1954): "A theory on the psychology of jazz", *The American Imago* II:1.
- Martin, Wendy (1995): "Remembering the Jungle': Josephine Baker and modernist parody", Barkan & Bush (1995).
- Marx, Karl (1899/1977): *Die Geschichte der Geheimdiplomatie des 18. Jahrhunderts. Über den asiatischen Ursprung der russischen Despotie*, Berlin-West: Verlag Olle & Wolter.
- Mc Eachrane, Michael (2001): "'Neger och lokomotiv!' – Primitivism och modernitet i Artur Lundkvists författarskap", Michael Mc Eachrane & Louis Faye (red.): *Sverige och de Andra. Postkoloniala perspektiv*, Stockholm: Natur och Kultur.
- McRobbie, Angela & Sarah L. Thornton (1995): "Rethinking 'moral panic' for multi-mediated social worlds", *British Journal of Sociology* 46:4.
- Meehan, Johanna (red.) (1995): *Feminists read Habermas: Gendering the subject of discourse*, New York/London: Routledge.
- Meissner, Hjalmar (1921/1997): "Varning för jazz!", Everling & Yrlid (1997) (urspr. i *Scenen* 12).
- Mellström, Ulf (1999): *Män och deras maskiner*, Nora: Nya Doxa.
- Mezzrow, Milton "Mezz" & Bernard Wolfe (1946/1953): *Dans till svart pipa*, Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Middleton, Richard (1996): "Who may speak? From a politics of popular music to a popular politics of music", Hautamäki & Rautiainen (1996).
- Middleton, Richard (2000): "Musical belongings: Western music and its Low-Other", Georgina Born & David Hesmondhalgh (red.): *Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music*, Berkeley: University of California Press.
- Modleski, Tania (1982): *Loving with a vengeance: Mass-produced fantasies for*

- women, New York/London: Methuen.
- Modern ungdom (1936), 1:1, 2, 3 & 4.
- Moi, Toril (1999): *What is a woman? And other essays*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Mondrup, Christian (1978): *Hanns Eisler. På vej mod en socialistisk musik-æstetik*, Århus: Publimum.
- Morley, David & Kuan-Hsing Chen (red.) (1996): *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies*, London: Routledge.
- Murray, Charles Shaar (1989): *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and Post-War Pop*, London/Boston: Faber and Faber.
- Musikens Makt*, 3/1976.
- Myrdal, Gunnar (1944/1996): *An American dilemma: The Negro problem and modern democracy* (2 band), New Brunswick, USA/London: Transaction Publishers.
- Naficy, Hamid & Teshome H. Gabriel (red.) (1993): *Otherness and the media: The ethnography of the imagined and the imaged*, Chur, Switzerland/Langhorne, PA: Harwood Academic Publishers.
- Nava, Mica (1995): "Modernity tamed? Women shoppers and the rationalisation of consumption in the interwar period", *Australian Journal of Communication* 22:2.
- Nava, Mica (1996): "Modernity's disavowal: Women, the city and the department store", Nava & O'Shea (1996).
- Nava, Mica (1998): "The cosmopolitanism of commerce and the allure of difference: Selfridges, the Russian Ballet and the tango 1911–1914", *International Journal of Cultural Studies* 1:2.
- Nava, Mica (2002): "Cosmopolitan modernity: Everyday imaginaries and the register of difference", *Theory, Culture & Society* 19:1–2.
- Nava, Mica & Alan O'Shea (red.) (1996): *Modern times: Reflection on a century of English modernity*, London/New York: Routledge.
- Negt, Oskar & Alexander Kluge (1972/1974): *Offentlighet og erfaring. Til organisasjonsanalysen av borgerlig og proletarisk offentlighet*, Aalborg: Nordisk Sommeruniversitet.
- Negus, Keith (1996): *Popular music in theory: An introduction*, Cambridge: Polity Press.
- Neeno, Nancy (1997): "Femininity, the primitive, and modern urban space: Josephine Baker in Berlin", von Ankum (1997).
- Nerman, Ture (1933): *Boxarnäsan: Uppsatser i kulturella ämnen* (Samlade skrifter 1), Stockholm: Ljungberg.
- Nilsson, Jan Olof (1994): *Alva Myrdal: en virvel i den moderna strömmen*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Nolin, Bertil (red.) (1993): *Kulturradikalismen. Det moderna genombrottets andra fas*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Nordisk Familjebok* (1913), band 19, Stockholm.
- Nordström, Ludvig (1932): *...och blev helt enkelt människa: från en världsomsegling*, Stockholm: Bonnier.
- Norström, Vitalis (1910): *Masskultur*, Stockholm: Hiertas.
- Nylöf, Göran (1998): "Jazz som kulturchock och generationskonflikt i mellan-

- krigstidens Sverige”, inledning i Lyttkens (1998).
- Nyquist, Bengt (1995): *Bas: Thore Jederby – en biografi*, Stockholm: Carlsson.
- Nyquist, Bengt (2000): ”Jules Sylvain”, text i skivhäfte till dubbel-CD:n *Med en enkel tulipan. Jules Sylvain 100 år*, Stockholm: STIM/Favorit.
- O’Dell, Tom (1997): *Culture unbound. Americanization and everyday life in Sweden*, Lund: Nordic Academic Press.
- Olson, Hans-Erik (1991): *Från hemgård till ungdomsgård. En studie i den svenska hemgårdsrörelsens historia*, Stockholm: RSFH:s Förlag.
- Olson, Hans-Erik (1992): *Staten och ungdomens fritid. Kontroll eller autonomi?*, Lund: Arkiv.
- Olsson, Erik (red.) (2000): *Etnicitetens gränser och mångfald*, Stockholm: Carlsson.
- Olsson, Ulf (1990): ”JAZ-ZEN! Anteckningar om Artur Lundkvists tidiga författarskap”, Urpu-Liisa Karahka & Anders Olsson (red.): *Poesi och vetande. Till Kjell Espmark 19 februari 1990*, Stockholm: Norstedts.
- Olsson, Ulf (2001): ”Könstrafik. Formuleringen av det (o)normala”, *Lyrikovännen* 48:2.
- Olsson, Ulf (2002): *Jag blir galen! Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- O’Månsson, Lasse (1970/1997): ”Några av jazzens blåsländor”, Everling & Yrlid (1997) (urspr. baksidestext till LP-skivan *Blåsländor* med Radiojazzgruppen 1970).
- Ovidius, Publius (8/1961): *Metamorfoser*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Panassié, Hugues (1934): *Le jazz hot*, Paris.
- Panassié, Hugues (1945): *La musique de jazz et le swing*, Paris: Corrêa.
- Parland, Henry (1928/1997): ”Jazz”, Everling & Yrlid (1997) (kåseri från maj 1928, först publicerat 1970 i *Säginteannat: Samlad prosa* 2).
- Pattison, Robert (1987): *The triumph of vulgarity. Rock music in the mirror of romanticism*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Pells, Richard (1992): ”Die Reaktion amerikanischer Intellektueller auf die populäre Kultur in den dreißiger Jahren und in der Nachkriegszeit”, Norbert Krenzlin (red.): *Zwischen Angstmetapher und Terminus. Theorien der Massenkultur seit Nietzsche*, Berlin: Akademie Verlag.
- Pells, Richard (1997): *Not like us: How Europeans have loved, hated, and transformed American culture since World War II*, New York: BasicBooks.
- Peterson-Berger, Wilhelm (1942): *Om musik. Ett urval essayer och kritiker*, Stockholm: Bonniers (artiklar från *Dagens Nyheter* och tidskriften *Musikkultur* åren 1905–36).
- Petro, Patrice (1989): *Joyless streets. Women and melodramatic representation in Weimar Germany*, Princeton: Princeton University Press.
- Petro, Patrice (1997): ”Perceptions of difference: Woman as spectator and spectacle”, von Ankum (1997).
- Pickering, Michael (1996): ”The BBC’s Kentucky Minstrels, 1933–1950: blackface entertainment on British Radio”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 16:2.
- Pickering, Michael (1997): ”John Bull in Blackface”, *Popular Music* 16:2.
- Pickering, Michael (2001): *Stereotyping: The politics of representation*,

- Basingstoke/New York: Palgrave.
- Pieterse, Jan Nederveen (1990/1992): *White on black: Images of Africa and Blacks in Western popular culture*, New Haven/London: Yale University Press.
- Pieterse, Jan Nederveen (1997): "Multiculturalism and museums: Discourse about others in the age of globalization", *Theory, Culture & Society* 14:4.
- Placksin, Sally (1982/1985): *Jazzwomen: 1900 to the present – their words, lives, and music*, London: Pluto Press.
- Pope, Edgar W. (1992): "The Japanese jazz age" (stencil).
- Pope, Edgar W. (1994): "White responses to Black music: Ministrelsy and jazz" (stencil).
- Pumphrey, Martin (1987): "The Flapper, the Housewife and the making of modernity", *Cultural Studies* 1:2.
- Quade, Vibeke (1996): "Sort blikfang – hvid identitet. Om sorte mennesker i engelske reklamebilleder, 1885–1995", *Social kritik* 45/46.
- Qvist, Per Olov (1995): *Folkhemmets bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, Lund: Arkiv.
- Radano, Ronald & Philip V. Bohlman (red.) (2000): *Music and the racial imagination*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Ramel, Povel (1992/1999): *Följ mej bakåt vägen. Povel Ramels livstycken del 1* (3 uppl.), Stockholm: Norstedts.
- Rancière, Jacques (1995): "Politics, identification, and subjectivization", John Rajchman (red.): *The identity in question*, New York/London: Routledge.
- Rasmusson, Ludvig (1980): *Jazz*, Stockholm: AWE/Gebers.
- Rasque, Britt-Marie (1978): *Blå Blusen – Teater av och för arbetare*, Göteborg: Institutionen för statskunskap (stencil).
- Regester, Charlene (2000): "The construction of an image and the deconstruction of a star – Josephine Baker racialized, sexualized, and politicized in the African American press, the mainstream press, and FBI files", *Popular Music and Society* 24:1.
- Reiland, Hans & Franziska Ylander (red.) (1991): *Psykoanalys och kultur. Uppbrott och reflektioner*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Reynolds, Simon & Joy Press (1995): *The sex revolts: Gender, rebellion and rock'n'roll*, London: Serpent's Tail.
- Ricoeur, Paul (1976): *Interpretation theory: Discourse and the surplus of meaning*, Fort Worth: Texas Christian University Press.
- Ricoeur, Paul (1983–85/1984–88): *Time and narrative* (3 volymer), Chicago/London: University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul (1990/1992): *Oneself as another*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul (1991/1995): "Love and justice", *Philosophy & Social Criticism* 21:5/6.
- Ricoeur, Paul (1992/1995): "Fragility and responsibility", *Philosophy & Social Criticism* 21:5/6.
- Riviere, Joan (1929/1986): "Womanliness as a masquerade", Victor Burgin, James Donald & Cora Kaplan (red.): *Formations of fantasy*, London/New York: Methuen.

Referenser: Litteratur

- Rosenquist, Holger (1948): "Från vals till jitterbug", *Det glada Sverige. Våra fester och högtider genom tiderna*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Ross, Andrew (1989): *No respect. Intellectuals and popular culture*, New York/London: Routledge.
- Rudberg, Eva (1999): *The Stockholm exhibition 1930: Modernism's breakthrough in Swedish architecture*, Stockholm: Stockholmia.
- Runnquist, Åke (1945): "Den moderna folkvisan", *40-tal* 2:6.
- Russell, John G. (1996): "Race and reflexivity: The Black Other in contemporary Japanese mass culture", John Whittier Treat (red.): *Contemporary Japan and popular culture*, Richmond: Curzon.
- Rösing, Helmut (red.) (1995): "Es liegt in der Luft was idiotisches..." *Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik*, Kassel: ASPM (Beiträge zur Populärmusikforschung 15/16).
- Said, Edward W. (1978/1993): *Orientalism*, Stockholm: Ordfront.
- Sandahl, Sten (1975): "Salongsorkestern" och underhållningsmusiken i 1920-talets Stockholm, Stockholm: Institutionen för musikvetenskap (stencil).
- Sandberg, Sven-Olof (1969): *Säg det i toner. Sven-Olof Sandberg berättar om Jules Sylvain*, Stockholm: Sveriges Radios förlag.
- Sandström, Eric (1947): "Den okända jazzen", *40-tal* 4:1.
- Schnabl, Ludwig (1946): *Drömmar och mål*, Stockholm: Kooperativa Förbundets förlag.
- Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert* (1986), Darmstadt/Neuwied: Luchterland.
- Schou, Søren (1992): 'Postwar Americanisation and the revitalisation of European culture', Michael Skovmand & Kim Christian Schrøder (red.) (1992): *Media cultures. Reappraising transnational media*, London/New York: Routledge.
- Schulze, Laurie, Anne Barton White & Jane D. Brown (1993): "'A sacred monster in her prime': Audience construction of Madonna as low-other", Cathy Schwichtenberg (red.): *The Madonna connection. Representational politics, subcultural identities, and cultural theory*, Boulder, CO/San Francisco/Oxford: Westview Press.
- Schwarz, Bill (1996): "Black metropolis, white England", Nava & O'Shea (1996).
- Schütt, Bertil (1946): *Lyktfisken*, Stockholm: Bonniers.
- Segal, Naomi (1989): "Echo and Narcissus", Teresa Brennan (red.): *Between feminism and psychoanalysis*, London/New York: Routledge.
- Selander, Inger (1996): *Folkrörelsesång*, Stockholm: Sober.
- Selander, Sten (1923): *Vår Herres hage*, Stockholm: Bonniers.
- Sernhede, Ove (1994a): "Ungdomskulturen och det Andra. Identitet, motstånd och etnicitet", *Kulturella perspektiv* 3:1.
- Sernhede, Ove (1994b): "Svart musik och vit adolescens. Oidipal rivalitet, fadersfrånvaro och maskulinitet", Johan Fornäs, Ulf Boëthius, Michael Forsman, Hillevi Ganetz & Bo Reimer (red.): *Ungdomskultur i Sverige. FUS-rapport nr 6*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Sernhede, Ove (1996): *Ungdomskulturen och de Andra. Sex essäer om ungdom, identitet och modernitet*, Göteborg: Daidalos.

- Sernhede, Ove (2000): "Exoticism and death as a modern taboo: Gangsta rap and the search for intensity", Paul Gilroy, Lawrence Grossberg & Angela McRobbie (red.): *Without guarantees: In honour of Stuart Hall*, London/New York: Verso.
- Sernhede, Ove (2002): *Alienation is My Nation. Hiphop och unga mäns utanförskap i Det Nya Sverige*, Stockholm: Ordfront.
- Shapiro, Nat & Nat Hentoff (red.) (1955/1998): *Jam session. Hear me talkin' to ya*, Stockholm: Pan/Norstedts.
- Silverstone, Roger (1999): *Why study the media?*, London: Sage.
- Siwertz, Sigfrid (1926): *Det stora varuhuset*, Stockholm: Bonniers.
- Sjöblom, Alice Babs (1989): *Född till musik. Memoarer*, Stockholm: Norstedts.
- Sjögren, Olle (1997): *Den goda underhållningen. Nöjesgenrer och artister i Sveriges radio och TV 1945–1995*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige (nr 4).
- Sjögren, Olle (1998): "Det är tidens melodi". Från jazzmyt till swingfilm och ungdomsscenen", Franzén (1998).
- Sjöstedt, Torgny & Ylva Brune (1990): *Moderna tider. Göteborgiana på grammfon*, texthäfte till grammfonskiva, Göteborg: Tonart/Caprice.
- Slater, Don (1997): *Consumer culture and modernity*, Cambridge: Polity Press.
- Sofri, Gianni (1969/1975): *Det asiatiska produktionssättet. En marxistisk stridsfråga*, Stockholm: Prisma.
- Sohlmans musiklexikon* (1975–79) (5 band), Stockholm: Sohlmans.
- Stallybrass, Peter & Allon White (1986): *The politics and poetics of transgression*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Stark, Tobias (1998): "Stortysk fuga och negerjazz'. Ras-stereotyper och rastänkande i svensk massmediabevakning av Berlinspelen 1936", *SVIF-Nytt* 4/1998.
- Sterba, Richard (1947): "Some psychological factors in Negro race hatred and in anti-Negro riots", *Psychoanalysis and the Social Sciences* 1.
- Stolpe, Sven (1931): *Livsdyrkare. Studier i modern primitivism*, Stockholm: Bonniers.
- Strand, Karin (2003): *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*, Skellefteå: Ord och visor.
- Strandberg, Björn (1993): *Gungor, karuseller och trumpeter. Om jazzmusiken på Gröna Lund*, Stockholm: Musikvetenskapliga institutionen (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen nr 11).
- Strauß, Frithjof (2003): *Sound-Sinn. Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen*, Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Strindberg, August (1883): "Esplanadsystemet", *Dikter på vers och prosa*, Stockholm: Bonniers.
- Strömblad, Curt (1996): *Blåa toner från Söder*, TV-program om skolbandsjazzen runt 1950, TV1 25/2.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz (1935): "Om jazzen", *Tidsvittnen* nr 2.
- Ståhlberg, Nils (1926): "Jazzen i Sovjetryssland", *Clarté* 7/1926.
- Svanberg, Birgitta (1996a): "Slaget om driften. Om Agnes von Krusenstjerna", Jensen (1996).
- Svanberg, Birgitta (1996b): "Det som brister, det som stänger. Om Karin Boye",

- Jensen (1996).
- Söderberg, Johan (2001a): *Röda läppar och shinglat hår. Konsumtionen av kosmetika i Sverige 1900–1960*, Stockholm: Ekonomisk-historiska institutionen.
- Söderberg, Johan (2001b): ”Kampen om ytan. Konsumtion och hedonism i Sverige 1914–1945”, Peder Aléx & Johan Söderberg (red.): *Förbjudna njutningar – spår från konsumtionskulturens historia i Sverige*, Stockholm: Ekonomisk-historiska institutionen.
- Södergran, Edith (1916): ”Jag” och ”Vierge moderne”, *Dikter* (återutgiven i *Samlade dikter*, Jakobstad: Schildts 1977).
- Sørensen, Arne (1936/1937): *Den moderna människan*, Stockholm: Sveriges Kristliga Studentrörelses Bokförlag.
- Tagg, Philip (1989): ”Open letter: Black music, Afro-American music and European music”, *Popular Music* 8:3.
- Taussig, Michael (1993): *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*, New York/London: Routledge.
- Taylor, Roger L. (1978): *Art, an enemy of the people*, Hassocks: Harvester Press.
- Therborn, Göran (1995): *European modernity and beyond: The trajectory of European societies, 1945–2000*, London: Sage.
- Thomsen, Christen Kold (1998): ”Jazz in the age of anxious modernist aesthetics: Authenticity versus kitsch”, *American Studies in Scandinavia* 30:1.
- Thornton, Sarah (1995): *Club cultures: Music, media and subcultural capital*, Cambridge: Polity Press.
- Thörnvall, Olle (1985): *Det nödvändiga livet. Essäer om rock'n'roll*, Uppsala: Janus.
- Thörnvall, Olle (1995): *Novellisten Gustaf Rune Eriks. En studie i hans liv och författarskap*, Lund/Stockholm: Ellerströms/Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Tidsvitnen* (1935), nr 2, Stockholm: Universal Press.
- Todorov, Tzvetan (1982/1992): *The conquest of America: The question of the Other*, New York: HarperCollins.
- Todorov, Tzvetan (1989/1993): *On human diversity: Nationalism, racism, and exoticism in French thought*, Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Torgovnick, Marianna (1990): *Gone primitive: Savage intellects, modern lives*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Wallis, Erik (1946): *Jazzen anfäller*, Stockholm: Natur och Kultur.
- Ware, Vron (1992): *Beyond the pale: White women, racism and history*, London: Verso.
- Ware, Vron & Les Back (2002): *Out of whiteness: Color, politics, and culture*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Weheliye, Alexander G. (2002): ”’Feenin’: Posthuman voices in contemporary black popular music”, *Social Text* 20:2.
- Wendel, Marcus (2001): *Wasakärven*, webbsajt <http://www.skalmannu.nu/nazism/sss-sa.htm> (031124).
- Wennhall, Johan (1994): *Från djäkne till swingpjatt. Om de moderna ungdomskulturernas historia*, Uppsala: Etnolore.

- Westin, Bo (1987): *Säg det med musik. Thore Ehrling och hans orkester*, Stockholm: Gidlunds.
- Westin, Lars (1993): *Swedish Hot: Svenska Hotkvintetten 1939–41*, texthäfte till CD-skiva, Stockholm: Dragon Records.
- Westin, Martin (1998): *Musikerförbundet och jazzen 1920–1940. En genomgång av tidningen Musikern*, Stockholm: Svenskt visarkiv (Publikationer från jazzavdelningen vid Svenskt visarkiv 12).
- Whiteoak, John (1999): *Playing ad lib: Improvisatory music in Australia 1836–1970*, Sydney: Currency Press.
- Wiedemann, Erik (1982): *Jazz i Danmark – i tyverne, trediverne og fyrrerne. 1 – en musikkulturel undersøgelse*, København: Gyldendal.
- Wigerfelt, Berit (1996): *Ungdom i nya kläder. Dansbanefröjder och längtan efter det moderna i 1940-talets Sverige*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Wikander, Ulla (1999): *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950. Genus, makt och arbetsdelning*, Stockholm: Atlas Akademi.
- Williams, Anna (2002): *Tillräde till den nya tiden. Fem berättelser om när Sverige blev modernt*, Stockholm/Stehag: Symposion.
- Witt-Brattström, Ebba (1988): *Moa Martinson. Skrift och drift i trettioalet*, Stockholm: Norstedts.
- Witt-Brattström, Ebba (1996): ”Begäret på landsbygden. Om Hildur Dixelius, Gurlu Hertzman-Ericson, Gertrud Lilja, Berit Spong och Irja Browallius”, Jensen (1996).
- Woolf, Virginia (1932/1989): ”Oxford Street tide”, B. Braithwaite, N. Walsh & G. Davies (red.): *Ragtime to wartime: The best of Good Housekeeping 1922–1939*, London: Ebury Press.
- Wredlund, Bertil & Rolf Lindfors (1987): *Långfilm i Sverige 1920–1929*, Stockholm: Proprius.
- Young-Bruehl, Elisabeth (1996): *The anatomy of prejudices*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Yrlid, Rolf (1963): ”Saxofonernas förgyllda gråt. Artur Lundkvist och jazzmusiken”, *Horisont* 1963:3.
- Yrlid, Rolf (1969): ”Jazz på svenska”, Carl Fehrman (red.): *Musiken i dikten*, Stockholm: Norstedts.
- Ziehe, Thomas (1989): *Kulturanalyser. Ungdom, utbildning, modernitet*, Stockholm/Lund: Symposion.
- Ziehe, Thomas (1994): ”From living standard to life style”, *Young. Nordic Journal of Youth Research* 2:2.
- Zola, Émile (1883): *Damernas Paradis*, Stockholm: Bonniers.
- Öhrström, Eva (1987): *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Öhrström, Eva & Märta Ramsten (red.) (1989): *Kvinnors musik*, Stockholm: Utbildningsradion.
- Österwall, Arthur (1990): *Från Internationalen till Nalen. Memoarer*, Stockholm: Ordfront.

Intervjuer

- Andersson, Harald "Bagarn" (1982): Intervjuad i sitt hem av Johan Fornäs 12/3.
Backlund, Albert (1995): Intervjuad i sitt hem av Johan Fornäs 19/12.
Eriks, Gustaf Rune (1981): Intervjuad i sitt hem av Johan Fornäs 29/9.
Grönholm, Anna-Lisa (1981): Intervjuad i sitt hem av Johan Fornäs 15/5.
Jacoby, Gerhard (1995): Telefonsamtal med Johan Fornäs 27/11.
Jansson, Carl-Gunnar (1995): Samtal vid Stockholms universitet med Johan Fornäs 25 & 27/11.
Lundkvist, Artur (1981): Intervjuad i sitt hem av Johan Fornäs 27/9.
Lundkvist, Artur (1981a): Telefonsamtal med Johan Fornäs 17/9.
Ring, Stig (1981): Intervjuad vid ABF i Göteborg av Johan Fornäs 15/6.
Törnblad, Gösta "Chicken" (1981): Telefonsamtal med Johan Fornäs 29/9.
Österwall, Arthur (1981): Intervjuad i sitt hem av Johan Fornäs 28/9.

Talinspelningar

- Ahrle, Elof (1936): "Hallå, hallå...", utgiven på en reklamskiva för Sonora. Återutgiven på *Sonora 40 år 1932–1972*, Stockholm: Phonogram 1972.
Andersson, Hans (1947): "Reportage från Nalen", radioinslag om Nalen-stammisar 25/1 1947. Återutgivet på skivan *Svensk jazzhistoria vol. 5. Jazzen anfaller 1943–1947*, Stockholm: Caprice/Rikskonserter 1992. (I bakgrunden hörs Hasse Kahns ensemble spela bl.a. "Stardust".)
Berggren, Manne (1943): "Typer på Grönan", radioreportage om swing-ungdomar från Moderna dansbanan på Gröna Lunds Tivoli 18/9 1943. Återutgivet på *Svensk jazzhistoria vol. 5. Jazzen anfaller 1943–1947*, Stockholm: Caprice/Rikskonserter 1992. (I bakgrunden hörs Seymour Österwalls orkester spela "Stardust" och början på "Watch the birdie".)
Gerhard, Karl, om afrikansk musik (1934). Inledning till The 5 Kentucky Singers: "In that great gettin' up morning" i ett radioprogram sänt 14/9 1934. Ingår i CD-bilagan till Alf Björnberg (1998): *Skval och harmoni*, Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige (nr 10).
Holmquist, Manfred (1941): "En maning till Sveriges ungdom", inspelad på Sonora, avsedd att spelas upp på dansetablissemang. Återutgiven på *Sonora 40 år 1932–1972*, Stockholm: Phonogram 1972.
Rootzén, Kajsa (1934): "En grammofonvisit hos Amerikas jazzkungar", avsnitt ur ett radiokåseri sänt 22/1 1934. Återutgivet på skivan *Svensk jazzhistoria vol. 2. "Hot"-epoken 1930–1936*, Stockholm: Caprice/Rikskonserter 1982.
Strömblad, Curt (1996): *Blåa toner från Söder*, TV-program om skolbandsjazzen runt 1950, TV1 25/2.

Populära sånger

Namn med asterisk (*) återfinns i förteckningen över pseudonymer på s. 445.

Denna förteckning upptar populära sånger som har anknytning till bokens tematik och använts i studien. Uppgifterna har kontrollerats mot STIM:s och SKAP:s register, kompletterade med data på text- och nothäften m.m.

- ”Aclutti busch boosch bumpa Albertina” (1946). Musik och text Povel Ramel för Föreningen För Flugighetens Främjande. (Reuter & Reuter)
- ”Agitatorn” (1928). Musik Julius Fučík (”Gladiatorernas intåg”), text *Berco. Inspelad 1928 av Ernst Rolf med en studiorkester i Berlin. (Abraham Lundquists Musikförlag)
- ”Aj-aj-aj – vilken röd liten ros” (1938). Musik *Jules Sylvain, text *Gösta Stevens. Sjöngs av Hilmer Borgeling och Trio Rita till Sven Arefeldts orkester på en Sonoraskiva 1938 och av Tutta Rolf i filmen *Ombyte förnöjer* 1939. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Alice i Tyrolen” (1940). Musik och text *Sven Paddock & *Jokern. Insjungen 1940 av *Alice Babs. (Intersongförlagen/Warner Chappell Music Scandinavia)
- ”Allt går i swing” (1941). Musik och text Dick Fryman, Åke Fagerlund & *Cello. Inspelad 1941 av Lisbeth Bodin med Thore Ehrlings Dixie Seven.
- ”Anna, du kan väl stanna” (1927). Musik *Jules Sylvain, text Valdemar Dalquist. Sjöngs av Thor Modéen i Odeons sommarrevy *Hur var namnet?* 1927. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Balladen om Gustaf Blom från Borås” (1936). Musik och text Evert Taube. (Elkan & Schildknecht). Även utgiven i samlingen *Ultra marin*. (Bonniers)
- ”Balladen om Herr Rosenbloms spelemän” (1946). Musik och text Ulf Peder Olrog. Publicerad i *Tjo och tjim i Balders hage och annorstädes. Rosenbloms visor del III*, med undertiteln ”Vis- och schlagerparodier”. (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”Ballongvalsen” (1930). Musik *Jules Sylvain & *Fred Winter, text Valdemar Dalquist. Sjöngs in av John Wilhelm Hagberg. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Be-bop läres här (Be-bop spoken here)” (1949). Musik och engelsk text M. Malnek, svensk text Wille Wallén. Inspelad 16/9 1949 med sång av Wille Wallén till dragspelaren Totty Wallén och hans Vilda Vikingar (Ove Lind klarinett, Arne Feldt piano, Yngve Åkerberg bas och Georg Oddner trummor).
- ”Bonnjazz” (1922). ”Jazz på landet”. Musik Gaston R. Wahlberg, text *Skånska Lasse. Långt senare inspelad av bl.a. Åke Grönberg. Harry Brandelius sjöng 1942 en ny text till denna melodi, skriven av Falkenbergsson Arne Pärson som kommentar till debatten om ”dansbaneländet” (Ericson 1989–93, 4: 69). (EMI Music Publishing Scandinavia)
- ”Campingvisan” (1931). Musik *Jules Sylvain, text Valdemar Dalquist. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Civilization (Bongo, bongo, bongo)” (1947). Musik Bob Hilliard, engelsk text

Referenser: Populära sånger

- Carl Sigman, svensk text Gösta Rybrant (1948). Sjöngs av Elaine Stritch i Broadwayrevyn *Angel in the wings* 1947, i Sverige av Sven Arefeldt 1948. (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”Coffee calls for a cigarette” (1942). Musik och text Povel Ramel. (Reuter & Reuter)
- ”De’ gör gumman me” (1927). Musik *Jules Sylvain, text *Herr Dardanell. Framförd av Ernst Rolf i dennes revy *Cirkus* 1927 och inspelad samma år av denne med en studioorkester i Berlin. Uppföljare till den framgångsrika ”Jag är ute när gumman min är inne, jag är inne när gumman min går ut” (1926).
- ”De’ har jag pippi på” (1929). ”That’s my weakness now”. Musik Bud Green & Sam Stept, svensk text *Herr Dardanell. Inspelad 1929 i Berlin av Ernst Rolf med Bela Dajos orkester.
- ”Den okände soldaten” (1935). Musik och text Ruben Nilson. (Hökerbergs)
- ”Den vackraste visan” (1939). Musik Lille Bror Söderlundh 1939, text Ture Nerman 1918. (Nordiska Musikförlaget/Ehrlingförlagen)
- ”Det farliga könet” (1927). Musik *Jules Sylvain, text Alexander Stern. ”Montmartrevisa” eller ”sångvals” komponerad i anslutning till den franska filmen *Det farliga könet* 1927. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Det finns en flyktig likhet” (1930). Musik Karl Wehle, text *Dix Dennie. Sjöngs in 1930 av Ernst Rolf.
- ”Det går så länge som det går” (1929). Musik *Fred Winter, text *Berco. Sjöngs in 1929 på grammofoon av Ernst Rolf.
- ”Det går över” (1940). Musik Lars-Erik Larsson, text Alf Henrikson. Inspelad 1940 av Ulla Billquist och Sven-Olof Sandberg. (Gehrmans Musikförlag)
- ”Det har alltid varit min dröm” (1934). Musik W. Leslie, text *Herr Dardanell. Inspelad 1934 av Banjo-Lasses kvartett med sång av *Kai och Lenn.
- ”Det kan inte gå i längden” (1930). Musik Theodor Hellgren & Åke Fagerlund, text André. Inspelad 1930 i Göteborg av Fagerlunds orkester med refrängsång av Ivar Köhler.
- ”Det kommer en vår” (1940). Musik *Jules Sylvain, text *Jokern. Sjungnen i *Gösta Jonssons Rytmska Revy* bl.a. i folkparkerna och på Folkteatern 1940. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Det ligger i luften” (1939). ”It’s in the air”. Musik och engelsk text Harry Parr-Davies, svensk text *S.S. Wilson 1940. Ingick i filmen *Flygmalajen* 1939 (med George Formby). (Reuter & Reuter)
- ”Det ordnar sig alltid” (1932). Musik *Fred Winter, text Fritz-Gustaf. Sjungnen av Erik ”Bullen” Berglund och Sigurd Wallén i filmen *Lyckans gullgossar* 1932.
- ”Det står skrivet uti stjärnorna” (1928). Musik *Jules Sylvain, text Valdemar Dalquist. Foxtrot ur Folkteaterns nyårsrevy *Sol ute, sol inne* 1928. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Det var Bohus bataljon” (1940). Musik Sten Frykberg, text Axel Flodén. Inspelad 1940 på Sonora av Elof Ahrle och Seymour Österwalls orkester. (Nordiska Musikförlaget/Ehrlingförlagen)
- ”Det är den stora, stora, stora, stora kärleken” (1938). Musik *Jules Sylvain, text *Gösta Stevens. Vals ur Blancheteaterns sommarrevy *I de bästa familjer* 1938 av *Kar de Mumma, sjungen av Tutta Rolf och Håkan Westergren.

- (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Det är inte gott att vara pojki!” (1939). Musik Ernfrid Ahlin, text *Gus Morris. (Ahlins Musikförlag)
- ”Det är jag som går vägen uppför stegen” (1933). Musik Sten Axelson, text *Nils-Georg. Inspelad 1933 av Vernons Orkester (Gösta Törner, Georg Vernon, Erik ”Sax-Jerker” Eriksson, Frank Vernon, Albert Vernon, Arne Hülphers, Folke Eriksberg m.fl.) med refrängsång av Hilmer Borgeling. Även inspelad 1933 med delvis annorlunda text av Folke Anderssons orkester (Thore Ehrling, Miff Görling, Thore Jederby m.fl.) med refrängsång av Harry Brandelius. (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”Det är min musik” (1933). ”Blues”. Musik *Jacques Armand, text *Nils-Georg 1933. Framförd av *Kai och Len i Irefilmen *Flickan från varuhuset* 1933. (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”Det är vår generation” (1933). Musik Olle Lindholm, text *Gösta Stevens. Ingick i Södra Teaterns nyårsrevy 1933. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Du svarte zigenare” (1933). Musik Karel Vacek, text *Nils-Georg. (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”Då reser jag med Klara till Sahara” (1929). Musik Tom Wilson, text *Nils-Georg. Ur Cirkusrevyn sommaren 1929 och filmen *För hennes skull*. Inspelad i Berlin 1929 av Sven-Olof Sandberg med orkesterackompanjemang.
- ”Där ä’ han igen” (1932). Musik Tom Wilson, text Nils Gustaf Granath. Inspelad 1932 av Sven-Olof Sandberg med Sune Waldimirs orkester.
- ”Efteråt” (1929). ”Beautiful”. Musik Larry Shay, svensk text *Berco. Inspelad 1929 i Berlin av Ernst Rolf med Bela Dajos orkester. (Southern Music/Peermusic)
- ”En cowboy rider i det blå” (1943). ”There’s a cowboy ridin’ in the sky”. Musik Michael Carr, engelsk text Jack Poplewell, svensk text *Nils-Georg. (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”En droppe zigenareblod” (1946). Musik och text Gunnar Tigerström. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”En flicka med resegrammofon” (1928). ”Hambo”. Musik *Jules Sylvain, text *Nils Sverker. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”En hemmagjord spanjor” (1944). Musik och text Povel Ramel. (Reuter & Reuter)
- ”En liten fnurra på trä’n” (1933). Musik Sten Axelson, text Åke Söderblom. Inspelad på skiva och framförd i radioprogrammet *Hösträfsan* med sång av *Sickan Carlsson, Åke Söderblom och John Wilhelm Hagberg. (Nordiska Musikförlaget/Ehrlingförlagen)
- ”En liten, liten man i ett stort, stort krig” (1944). ”Jazzballad”. Musik Thore Ehrling, text Nils Hellström. (Nordiska Musikförlaget/Ehrlingförlagen)
- ”En månskenspromenad” (1943). Musik Thore Ehrling, text Nils Hellström. (Nordiska Musikförlaget/Ehrlingförlagen)
- ”En schlager i Sverige” (1946). Musik och text Povel Ramel för Föreningen För Flugighetens Främjande. (Reuter & Reuter)
- ”En stilla flirt” (1932). Musik *Jules Sylvain, text *Gösta Stevens. Sjungen av Tutta Rolf i filmen *En stilla flirt* 1933. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”En swing i det gröna” (1939). Musik Sten Axelson, text *Sven Paddock.

Referenser: Populära sånger

- Inspelad 1939 av Sten Axelsons orkester med refrängsång av *Bo Hallman.
”Ett stänk av solsken” (1930). ”Painting the clouds with sunshine”. Musik Joe Burke, svensk text *Est-Ce-Qu’il. Inspelad 1930 av Helge Lindbergs orkester (Elis ”Plutten” Redlig, Nisse Lind m.fl.) med refrängsång av Hilmer Borgeling. (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”Eva” (1931). Musik Åke Fagerlund, text Göran Svenning & Fritz Hellgren.
Inspelad 1931 i Stockholm av Åke Fagerlunds Lisebergsorkester från Göteborg (Ove Rönn, Åke Fagerlund m.fl.) med sång av Ivar Köhler.
- ”Faktiskt-Absolut-Nästan-Närapå” (1929). Musik *Fred Winter, text Valdemar Dalquist. Inspelad 1929 av Jazz-Orkester Georg Enders (Elis ”Plutten” Redlig, Tony Mason m.fl.) med refrängsång av Hilmer Borgeling.
- ”Flygande Holländar’n” (1945). Musik och text Ulf Peder Olrog. Publicerad i *Samling vid pumpen. Rosenbloms visor*. (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”Flygarvalsen” (1927). Musik *Jules Sylvain & *Fred Winter, text Valdemar Dalquist. Sjöngs in 1927 av Sven-Olof Sandberg. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Fram till första billionen (Sparobligationsmarsch)” (1942). Musik Sten Frykberg, text A. Flodén. Framförd i radio 20/4 1942 av Ewert Granholm med Sune Waldimirs orkester under ledning av Nils Castegren. (Nordiska Musikförlaget)
- ”Fritiof i Arkadien” (1938). Musik och text Evert Taube. (Körlings Förlag).
Även utgiven i samlingen *Himlajord*. (Bonniers)
- ”Får jag bli din tangokavaljer” (1932). Musik *Jules Sylvain, text Åke Söderblom. Sjungn av Sven-Olof Sandberg i filmen *En melodi om våren* 1933. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Gamla sta’n” (1934). Musik Erik Baumann, text Gideon Wahlberg. Framförd 1934 av Edvard Persson och Gideon Wahlberg i filmen *Flickorna i Gamla stan*. (Nordiska Musikförlaget/Ehrlingförlagen)
- ”Grammofondille” (1929). ”Gammeldans”. Musik (Eric Frykman &) Karl Wehle, text *Fritz Gustaf. (På ett anmälningskort hos STIM från 1971 står Frykman med men hans namn har av okänd anledning strukits över. På skivinspelningar i SR:s grammofonarkiv nämns endast Wehle och Sundelöf.)
Inspelad 1929 av Ernst Rolf med Jularbotrion.
- ”Gå och lägg dej mamma!” (1927). Musik *Jules Sylvain, text Jean Ernst. Sjöngs av Thor Modéen i Odeons sommarrevy 1927. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Gå opp och pröva dina vingar” (1944). Musik och text Lasse Dahlquist.
Inspelad 1944 på Sonora av *Alice Babs, som också sjöng den i filmen *Örnungar* samma år. (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”Götgatan” (1941). Musik *Kai Gullmar. Ingick i filmen *Söderpojkar* 1941.
- ”Hambo-Swing” (1939). Musik och text Lasse Dahlquist. Ur filmen *Sjöcharmörer* 1939. (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”Han är ett bedärande barn av sin tid” (1932). Musik *Jules Sylvain, text *Karl Gerhard. Ur Karl Gerhards revyer 1932 (copyright 1939 efter *Jubileumsrevyn* 1938). (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Harlems ros” (1934). ”Blues”. Musik John Malm, text *Sven Paddock.

Moderna människor

- Inspelad 1934 av Arne Hülphers orkester (Gösta "Stam-Pelle" Petersson, Gösta "Smyget" Redlig, Zilas Görling, Thore Jederby m.fl.) med sång av Maude Bensow. (Nordiska Musikförlaget/Ehrlingförlagen)
- "Hemma i våran kåk dansas det Lambeth Walk" (1938). Musik Einar Groth & Curt Sandegren, text *Sven Paddock. Inspelad 1938 av Ulla Billquist och Sigvard Hallgren i duett med Tip-Top Band. (Reuter & Reuter)
- "Hey, diddle, diddle" (1942). Musik Maurice Andrew, text Jack Geddes. Sjöngs av *Alice Babs i filmen *En trallande jänsta* 1942. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- "Ho-dadia-da" (1941). Musik Arthur Österwall, text Nils Perne & *Sven Paddock. Inspelad 1941 på Berns till kortfilmen *Gatans serenad* av Seymour Österwalls orkester med sång av Arthur Österwall. (Sonora Musikförlag/Warner Chappell Music Scandinavia)
- "Hot love" (1943). Musik Emil Iwring, text *Nico. Inspelad 1943 med Emil Iwring kvintett (Erik "Sax-Jerker" Eriksson m.fl.) med sång av Iwring.
- "How do you do, Mr Swing" (1941). Musik *Jokern, text *Sven Paddock. Inspelad 1941 av Seymour Österwalls orkester (Miff Görling, Charles Norman, Arthur och Seymour Österwall m.fl.) med sång av *Alice Babs.
- "Hurra va' ja' ä' bra" (1928). Musik *Jules Sylvain, text *Karl Gerhard. Sjöngs in 1928 av Karl Gerhard och ingick samma år i dennes revy *Vi jubilera, Hans Majestät och jag*. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- "I jazzens virvel" (1933). Musik och text *Hans Gilbert. Inspelad 1933 av Zarah Leander med en orkester ledd av Nils Kyndel.
- "I min blommiga blå krinolin" (1923). "Alice's blue gown". Musik Harry Tierney, svensk text Anita Halldén. Ur Ernst Rolfs revy *Lyckolandet 1923–24* på Oscars. (EMI Catalogue Partnership Scandinavia)
- "I want music" (1943). Musik Charles Norman, text *Nico. Inspelad 1943 av *Alice Babs med orkester (Gösta Törner, George Vernon, Charles Norman, Sven Stiberg, Thore Jederby m.fl.). (Nordiska Musikförlaget/Ehrlingförlagen)
- "I would like to sing a song" (1941). Musik *Alice Babs, text Jack Fitzgerald Geddes. Inspelad 1941 på Sonora med Alice Babs och Seymour Österwalls orkester. (Ehrling & Löfvenholm/Ehrlingförlagen)
- "Ingen ros utan törnen" (1929). Musik Helge Lindberg, text *Karl-Ewert. Inspelad 1929 av Helge Lindbergs orkester (Gösta "Chicken" Törnblad m.fl.) med refrängsång av (troligen) Egon Frej. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- "Inte gör det mej nått" (1928). Musik *Fred Winter, text *Berco. Inspelad av Ernst Rolf 1928. (Den tryckta versionen av texten innehåller 7 verser, varav verserna 1, 6 och 7 framförs av Rolf på inspelningen.) (EMI Music Publishing Scandinavia)
- "Invitation to a jumpy session party" (1944). Musik och text Povel Ramel. Inspelad 1944 "i Dixielandstil" av *Alice Babs och Thore Ehrlings orkester (Georg Vernon, Charlie Norman, Sven Stiberg, Thore Jederby, Gösta Hedén m.fl.). (Ehrling-Löfvenholm/Ehrlingförlagen)
- "Ittma Hohah" (1947). Musik och text Povel Ramel. Ingick även i filmen *Ratataa* 1956. (Reuter & Reuter)
- "Jag har en liten melodi" (1939). Musik *Kai Gullmar, text *Gus Morris.

Referenser: Populära sånger

- Inspelad 1939, bl.a. av Lasse Dahlquist med Thore Ehrlings orkester samt av Ulla Billquist. (Ahlins Musikförlag)
- ”Jag har en liten Radiola” (1939). Musik *Jules Sylvain, text *Jokern. Inspelad 1939 för reklamskivan *Radiola jubilerar 1919/1939* av Union-Orkestern (en kooperativ orkester med bl.a. Miff Görling [arr.] och Sven Stiberg) med sång av *Alice Babs.
- ”Jag skänker dig mitt lilla hjärta” (1933). Musik Morthensen, text *Nils-Georg. Inspelad 1933 av Vernons orkester (Gösta Törner, Georg Vernon, Erik ”Sax-Jerker” Eriksson, Frank Vernon, Albert Vernon, Arne Hülphers, Folke Eriksberg m.fl.) med refrängsång av Hilmer Borgeling.
- ”Jag spelar hellre jazz” (senast 1936). ”I’d rather lead a band”. Musik och engelsk text Irving Berlin, svensk text Sven-Olof Sandberg. (Reuter & Reuter)
- ”Jag är törstig efter kyssar” (1929). Musik Ernst Rolf, text *Fritz Gustaf. Inspelad 1929 av Hanns Bingang och hans orkester (Elis ”Plutten” Redlig, Karl Wehle m.fl.) med refrängsång av *Nonne Hall. (EMI Music Publishing Scandinavia)
- ”Jam session” (1945). Instrumental improvisation utan kompositör. Inspelad på Sonora 1945 med Expressens elitorkester.
- ”Jazzen anfaller!” (1946). Musik och text Povel Ramel för Föreningen För Flugighetens Främjande. (Reuter & Reuter)
- ”Jazzgossen” (1922). Musik Edvard Brinck, text *Karl Gerhard. Inspelad av Karl Gerhard flera gånger, bl.a. i filmen *Jazzgossen* 1958. (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”Jitterbug från Söder” (1940). Musik och text *Jokern, *Sven Paddock & Nisse Lind. Inspelad 1940 på Sonora med *Alice Babs och Nisse Linds Trio med Charles Redland och Gösta Törner. Ingick i radiokabareten *Gatans serenad* 9/11 1940, radioserien *Vårat gäng* 1940 och filmen med samma namn 1942. (Intersongförlagen/Warner Chappell Music Scandinavia)
- ”Joddelswing” (1940). Musik Sven Arefeldt, text Miguel Torres. Insjungen av *Alice Babs och Sven Arefeldt på Sonora 1940. (Westlings Förlag)
- ”Joddlar-jazzen” (1936). Musik och text *Sunde & *Silas. Insjungen av Duo ja och Arenaorkestern på Odeon 1936.
- ”Johanssons boogie woogie vals” (1944). Musik och text Povel Ramel. Inspelad 1944 av Povel Ramel med Embassy Sextett (Casper Hjukström, Erik Frank, Allan Johansson m.fl.). (Reuter & Reuter)
- ”Jo, jo, Josephine” (1928). Musik Helge Lindberg, text *Gösta Stevens. Framförd av Katie Rolfsen i Ernst Rolfs revy 1928.
- ”Julpotpurri” (1947). Musik och text Gunnar ”Siljabloo” Nilson & Povel Ramel. Privat lackskiva inspelad från underhållningsprogram i radio inför julen 17/12 1947 med sång av Brita Borg, Gunnar ”Siljabloo” Nilson, Rolf Blomquist, Bengt Elmberg och Allan Johansson (även arr. och piano).
- ”Kaffe utan grädde” (1938). Musik och text delvis traditionell, nyskrivna textdelar saknar upphovsman hos förlaget. Inspelad som reklamskiva på Sonora för Mjölcentralen 1938 av Gösta Jonsson. (Mariann Musik/EMI Music Publishing Scandinavia)
- ”Kalle neger” (1943). Musik Gunnar Turesson, text Paul Lundh. Ur *Lyckoslanten* 5/1943.

Moderna människor

- ”Kan du vissla Johanna” (1932). Musik Sten Axelson, text Åke Söderblom. (Nordiska Musikförlaget)
- ”Kanske lilla nåden inte dansar kulturellt?” (1939). Musik och text *Sven Paddock. Inspelad av Harry Persson på Sonora 1939. (Sonora Musikförlag/Warner Chappell Music Scandinavia)
- ”Kvällens kavaljer” (1941). Musik och text *Jokern & *Sven Paddock. Inspelad 1941 av Ulla Billquist med Willard Ringstrands orkester. (Sonora Musikförlag/Warner Chappell Music Scandinavia)
- ”Köp hjärtan” (1931). Musik *Jules Sylvain, text *S.S. Wilson. Ingick i S.F.-filmen *Trötte Theodor* 1931. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Lambeth Walk” (”Här ska dansas Lambeth Walk”) (1938). Musik Noel Gay, text Douglas Furber, svensk text *Kar de Mumma. Inspelad 1938 i radiosändning från Fenix-Kronprinsen, ur programmet ”Offentliga nöjen – Rundvandring en novemberkväll i Stockholm”, med Håkan von Eichwalds orkester (Zilas Görling, Charles Norman m.fl.) och som allsångsledare Gunnar Rydberg. Ingick i musikalen *Me and My Girl (Lorden från gränden)* 1938, som gavs i Malmö 1943 och gjorde succé med Nils Poppe 1947, även som filmen *Greven från gränden* 1949. (Reuter & Reuter)
- ”Livet utan kärlek är som en bil utan bensin” (1931). Musik *Jules Sylvain, text *Gösta Stevens. Ingick i Södra Teaterns nyårsrevy 1931. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Lola dansar” (1930). Musik Karl Wehle, text *Berco. Inspelad 1930 av Ernst Rolf. (EMI Music Publishing)
- ”Lulle’s lullaby” (1945). Musik Gunnar Lundén-Welden (instrumental). Inspelad på Sonora 1945 med Lulle Ellbojs orkester. (KMH-förlaget/Gehrmans Musikförlag)
- ”Lyssnar du till mig i kväll lilla Mor?” (1928). Musik *Igor Borganoff, text Sven-Olof Sandberg. (Musikaliska Knuten)
- ”Maskerad-jazzen” (1930). Musik och text Boy Grizzle (Mr Chill?). Inspelad 1930 av Georg Enders och hans orkester (Elis ”Plutten” Redlig, Tony Mason m.fl.) med refrängsång av Hilmer Borgeling. (Lundholms Musikförlag)
- ”Med Amor vid ratten” (1930). Musik *Nic Layton, text *Gösta Stevens. Sjöngs 1930 av Karin Ygberg i Södra Teaterns nyårsrevy *Södran som vanligt*. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Min hobby” (1941). Musik och text Dick Fryman, Åke Fagerlund & *Sven Paddock. Inspelad 1941 av Lisbeth Bodin med Thore Jederbys Septett. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Min soldat” (1940). Musik och text *Jokern. Inspelad 1940 på Sonora av Ulla Billquist och Sven Arefeldts orkester. (Gehrmans Musikförlag)
- ”Minns du?” (1930). Musik Helge Lindberg, text *Dix Dennie. Inspelad 1930 av Helge Lindbergs orkester med refrängsång av Hilmer Borgeling.
- ”Mississippi mood” (1944). Musik Carl-Henrik Norin (instrumental). Inspelad på HMV 1944 med Thore Ehrlings orkester. (Ehrling & Löfvenholm/Ehrlingförlagen)
- ”Morgondagens melodi” (1941). Musik *Kai Gullmar, text *Jokern. Ingick i filmen *Söderpojkar* 1941. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Nutidsgentlemannen” (1932). Musik Torbern Cassel, text Folke Lindberg.

Referenser: Populära sånger

- Inspelad 1932 av Ulla Billquist med Sven Rünos dansorkester.
- ”Nya barndomshemmet” (1938). Musik Paul Dresser, text *Berco. Sjöngs av Edvard Persson i radions musikkabaret *Herrarna ta ton* 13/1 1938.
- ”Någoting att äta, någoting att dricka” (1932). Musik Karl Wehle, text *Herr Dardanell. Inspelad 1932 för filmen *Kärleksexpressen* av Karl Wehle och Polyphons Kino-orkester dirigerad av Helge Lindberg. (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”O forna tiders kvinnor” (1928). ”Sångvals”. Musik Gunnar Boberg, text Sven-Olof Sandberg. (Visförlaget)
- ”Obligationsmarschen” (1940). Musik Lars-Erik Larsson, text Alf Henrikson. Inspelad 1940 på Sonora av Sven-Olof Sandberg och Otto Kyndels orkester med kör. (Gehrmans Musikförlag)
- ”Oh boy!” (1940). ”Swing-foxtrot”. Musik Sten Axelson, text Hasse Ekman. Framförd av *Alice Babs m.fl. i filmen *Swing it, magistern!* 1940. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Om du vill ha’na, så får du ta’na” (1927). Musik *Fred Winter, text Ture Nerman & *Hedebý. Sjöngs av Thor Modéen i Odeons höstrevy 1927. (Musikaliska Knuten)
- ”Om man kunde kyssas per telefon” (1932). Musik Karl Wehle & Georg Enders, text *Herr Dardanell. Inspelad 1932 av Hilmer Borgeling med Peva Derwins orkester.
- ”One hundred per cent” (1944). Musik och text Povel Ramel. Inspelad på HMV 1944 av *Alice Babs med Thore Ehrlings orkester (George Vernon, Sven Stiberg, Thore Jederby m.fl.). (Gehrmans Musikförlag)
- ”Per Olas Be-Bop hambo” (1948). Musik och text Trygve Arnesson. (Ahlns Musikförlag)
- ”Polkans vänner” (1940). Musik Dick Fryman, text Harry Iseborg & *Sven Paddock. Inspelad på Scala-Sonora 1940. (Intersongförlagen/Warner Chappell Music Scandinavia)
- ”Pumpa läns” (1928). ”Ett älskligt sjömansstycke.” Musik Guy Hunter, text Sven-Olof Sandberg. (Visförlaget)
- ”På ett litet café” (1933). Musik Sune Waldimir, text Lasse Dahlquist. Inspelad 1933 av Arne Hülphers orkester (Gösta ”Smyget” Redlig, Folke ”Göken” Andersson, Thore Jederby m.fl.) med sång av Tre Adela (Greta Wassberg m.fl.). (Oktav Musikförlag)
- ”På lediga stunder” (1929). Musik Irwing Yowa, svensk text *Herr Dardanell. Inspelad 1929 i Berlin av Ernst Rolf med Bela Dajos orkester.
- ”Regntunga skyar” (1940). Musik Thore Ehrling & Eskil Eckert-Lundin (versen), text Hasse Ekman. Framförd av *Alice Babs m.fl. i filmen *Swing it, magistern!* 1940. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Rytin och swing” (1939). Musik Sam Samson, text Folke Erbo. Inspelad 1939 av Sam Samsons orkester (Folke Eriksberg, Thore Jederby m.fl.) med refrängsång av Folke Erbo. (Sam Samson Musikförlag)
- ”Sambo dansar hambo” (1948). ”Jitter-hambo”. Musik och text Åke Söderblom, *Fritz Gustaf & Karl Olof ”Kocko” Lagerkrans. (Ahlns Musikförlag)
- ”Samum” (1931). Musik Tom Wilson, text Sven-Olof Sandberg. Inspelad 1931 av Sven-Olof Sandberg med Sune Waldimirs orkester.

- ”Sista skriket” (1941). Musik *Kai Gullmar, text *Jokern. Ingick i filmen *Söderpojkar* 1941. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Sju sjungande sjömän på skeppet Charlott” (1928). ”En sprittande sjömansvals.” Musik Emil Carelius, text *Svarta Masken. (Elkan & Schildknecht)
- ”Sjung tjohej hopp för alla salta vågor” (1928). Musik och text Allan Jerbo. (Elkan & Schildknecht)
- ”Sjömän i land” (1928). Musik Elis Ellis, text Max Roland. (Visförlaget)
- ”Slå dej lös och ta semester” (1939). Musik Sten Axelson, text *Sven Paddock. Inspelad 1939 av Sten Axelsons orkester med refrängsång av *Bo Hallman. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Små smulor är också bröd” (1928). Musik Ernfrid Ahlin, text *Karl-Ewert. Inspelad 1928 av Savoy-orkestern (Gösta ”Chicken” Törnblad, Helge Lindberg m.fl.) med refrängsång av Torbern Cassel.
- ”Som du vill ha mej” (1943). Musik *Kai Gullmar, text Hasse Ekman. Ingick i filmen *Som du vill ha mej*, inspelad 1943 med Ulla Billquist med Seymour Österwalls orkester. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Som varje liten pärla” (1929). Musik *Jules Sylvain, text *Karl-Ewert. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Spar sockret i mockan” (1930). ”Herr Ober! zwei Mokka”. Musik Jim Cowler, svensk text Nils Gustaf Granath. Inspelad 1930 av Håkan von Eichwald och hans Kaosorkester (Tony Mason m.fl.) med refrängsång av Wilhelm Arne. (Wiener-Boheme Verlag)
- ”Stepping-Jack” (1936). Musik Sten Axelson, text *Sven Paddock. Inspelad på Odeon 1936. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Sturske Laban” (1948). Musik och text Povel Ramel. (Reuter & Reuter)
- ”Ständchen” (1928). Valsarrangemang efter Franz Schubert. Text *Karl-Ewert. (Visförlaget)
- ”Svart och rött” (1944). Musik och text *Svarta Masken. Ur *Svarta Maskens dårdikter* 1944. (Sigurd Tullbergs Förlag)
- ”Swedish swing” (1941). Musik Jack Geddes, text Bosse Rosendahl & Maurice Andrew. Inspelad 1941 av Lisbeth Bodin med Thore Jederbys orkester. Ingick i filmen *Fröken Vildkatt* 1941. (Ehrling & Löfvenholm/Ehrlingförlagen)
- ”Sverige–Amerika hand i hand” (1947). Musik Alvar Kraft, text *Berco. Ingick i filmen *Jens Månsson i Amerika* med Edvard Persson 1947. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Swing fula fluga swing” (1942). Musik *Kai Gullmar, text *Gus Morris. Sjöngs av *Alice Babs i filmen *En trallande jänsta* 1942. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Swing it Karlsson” (1941). Musik och text Nils Perne & *Sven Paddock. Ur filmen *Gatans serenad* 1941. (Sonora Musikförlag/Warner Chappell Music Scandinavia)
- ”Swing it, magistern!” (1940). Musik *Kai Gullmar, text Hasse Ekman. Framförd av *Alice Babs med Sångfåglarna och Eskil Eckert-Lundins filmorkester i filmen *Swing it, magistern!* 1940. Även inspelad 1940 av Lisbeth Bodin med Stig Holms swingkvintett. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Swing Ling Lej” (1940). ”Swing-foxtrot”. Musik Thore Ehrling & Eskil Eckert-Lundin (och/eller Olle Johnsson, enligt Westin 1987: 158), text Hasse

Referenser: Populära sånger

- Ekman. Framförd av *Alice Babs m.fl. i filmen *Swing it, magistern!* 1940. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Swing music” (1939). Text och musik *John George, arr. Thore Ehrling. (Hedbergs Musikhandel, Falun)
- ”Swing – swing, mamma, pappa” (1938). ”Swing-Foxtrot”. Musik Sten Axelson, text *Sven Paddock. Inspelad 1938 med Ragnar Wiberg (?) och en studio-dansorkester i Stockholm (Folke Eriksberg m.fl.). Även inspelad 1940 (med lätt bearbetad text) av Lisbeth Bodin med Vårat Gäng och *Skånska Lasses orkester (= medlemmar ur Thore Ehrlings orkester). (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Swing, swing swing dotter min” (1936). Musik och text Lasse Dahlquist (arr. Thore Ehrling). (Nils-Georgs Musikförlag/Ehrlingförlagen)
- ”Swing ä’ pricken över i” (1941). ”Swing-foxtrot”. Musik och text Alvar Kraft. Ur Edvard Persson-filmerna *Soliga Solberg* 1941. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Swing ändå” (1941). Musik *Kai Gullmar, text Hasse Ekman. Framförd av *Alice Babs m.fl. i filmerna *Magistrarna på sommarlov* 1941. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Swingpjattarnas paradmarsch” (1941). Musik *Fred Winter, text *Kar de Mumma & *Jokern. Ur *Blancherevyn* 1941; insjungen samma år av *Kai Gullmar med Sune Waldimirs orkester. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Sånt hör ungdomen till” (1942). Musik Hans-Åke Gäfvert, text *Gus Morris. Sjöngs av *Alice Babs i filmerna *En trallande jänta* 1942. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Säg det i toner” (1929). Musik *Jules Sylvain, text *Karl-Ewert. Sjöngs av Hilmer Borgeling i den första svenska ljudfilmen *Säg det i toner* 1929. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Säg, lilla Emma, när är du hemma?” (1928). Musik *Helan, text *Karl-Ewert. (Nordiska Musikförlaget/Ehrlingförlagen)
- ”Tack, tack, tack (nu känns det bättre)” (1945). Musik och text Povel Ramel. Inspelad 1945 av Povel Ramel med sin orkester (Casper Hjukström, Allan Johansson m.fl.). (Ehrling & Löfvenholm/Ehrlingförlagen)
- ”Telegrafisten Anton Hanssons vals” (1948). Musik och text Evert Taube. Utgiven i samlingen *Ballader i det blå*. (Ahlins Musikförlag)
- ”Telegramvalsen” (1928). Musik *Jules Sylvain, text Valdemar Dalquist. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”The blues for yesterday” (1946). Musik och text *D. Les Carr. Inspelad 1948 av *Alice Babs och Sten Carlbergs trio med Thore Swanerud och Gunnar Johnson. (Modern Age Music/Edition Wilhelm Hansen)
- ”Tidningskolportören” (1929). ”Unter dem Doppeladler”. Musik J.F. Wagner, svensk text *Berco. Inspelad 1929 i Berlin av Ernst Rolf med Bela Dajos orkester. (Rolf hoppar över den andra av den tryckta versionens tre verser.)
- ”Tomtejazzen (Tomtarnas julswing)” (1945). Musik *Kai Gullmar, text *Gus Morris. Inspelad som ”Tomtarnas julswing” 1945 med Kai Gullmar och The Rhythm Masters; utgiven som ”Tomtejazzen” 1946. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Trollen swingar” (1941). Musik och text Sven Arefelt & Roland Eiworth.

Moderna människor

- Inspelad 1941 av Lisbeth Bodin med Thore Jederbys orkester.
(Intersongförlagen/Warner Chappell Music Scandinavia)
- ”Trolljazzen” (1934). Musik *Jules Sylvain, text *S.S. Wilson. Ur *SF:s jullåda* samt den första svenska tecknade långfilmen *Så tuktas ett troll* (av Robert Högfeldt), bäge 1934. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Trummis-Nisse – alla tiders glada prisse” (1937). Musik och text Lasse Dahlquist. Inspelad 1937 av Harry Brandelius med Sune Waldimirs orkester. (Gehrmans Musikförlag)
- ”Två blåa ögon” (senast 1940). Musik H. Wars, svensk text *S.S. Wilson. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Två hjärtan i swing” (1941). Musik och text *Jokern & *Sven Paddock. Inspelad av *Alice Babs. (Sonora Musikförlag/Warner Chappell Music Scandinavia)
- ”Två små röda rosor” (1923). ”Im Hotel zur Nachtigall”. Musik Stephen Weiss, svensk text *Karl-Ewert. Inspelad ca 1942 på Sonora av Anders Börje och Sven Arefeldts orkester. (Gehrmans Musikförlag)
- ”Ty jag vill spela den första fiolen” (1925). Musik *Jules Sylvain, text *Karl Gerhard. Framförd av Karl Gerhard i dennes revy *Allt i gala* 1926. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”U-båtsvalsen” (1926). Musik *Fred Winter. Instrumental men tryckt med en förtext av Valdemar Dalquist. (Musikaliska Knuten)
- ”Upp till kamp mot depressionen” (1932). Musik Tom Wilson, text Sven-Olof Sandberg. Inspelad 1932 av Sven-Olof Sandberg med Sune Waldimirs orkester. (Nordiska Musikförlaget/Ehrlingförlagen)
- ”Var rädd om mej, för jag är enda barnet” (1941). Musik *Sven Goon, text *Gus Morris. Inspelad 1941 av Lisbeth Bodin med Thore Jederbys Septett.
- ”Varje hjärta har sin melodi” (1932). Musik *Jules Sylvain, text *S.S. Wilson. Inspelad 1932 av Sven-Olof Sandberg med Sune Waldimirs orkester. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Varje kvinnohjärta har sin melodi” (1935). Musik Ernfrid Ahlin, text *Roland. Inspelad med Nadja Hjärne och Sven Rünos dansorkester för filmen *Janssons frestelse* 1935. (Ahlins Musikförlag)
- ”Vem vill inte ha en så'n söt liten flicka som du” (1928). Musik *Jules Sylvain, text Valdemar Dalquist. (Edition Sylvain/Ehrlingförlagen)
- ”Vi gå fram, fram, fram...” (1940). Musik och text Nils Perne & Helge Roundquist. Inspelad på Sonora 1940. (Intersongförlagen/Warner Chappell Music Scandinavia)
- ”Wilhelmina” (1950). Musik Josef Myrow, engelsk text Mack Gordon, svensk text *Ninita. Inspelad i arr. av Lars Gullin 15/8 1950 av Seymour Österwalls orkester med sång av Brita Borg och Flickery Flies. (Reuter & Reuter)
- ”Wooji, wooji, wooj” (1940). Musik Ernfrid Ahlin, text *Fritz-Gustaf. Inspelad av Harry Brandelius på Sonora 1940. (Ahlins Musikförlag)
- ”Vårat gäng” (1940). Musik och text *Sven Paddock, Åke Söderblom & *Jokern. Inspelad 1940 av Lisbeth Bodin med Vårat Gäng och *Skånska Lasses orkester (= medlemmar ur Thore Ehrlings orkester). Sjöngs av *Alice Babs m.fl. i filmen *Vårat gäng* 1942. (Gehrmans Musikförlag)
- ”Vårt eget Blue Hawaii” (1942). Musik och text Povel Ramel. Inspelad 1942 av

Referenser: Blåblusrepertoar

- Povel Ramel med Embassy Sextett (bl.a. Arne Domnérus). (Ehrling-Löfvenholm/Ehrlingförlagen)
- ”Yodel in Swing” (1941). Musik Don Raye & Hughie Prince, engelsk text Victor Schoen, svensk text *Domino. Inspelad av Lisbeth Bodin med Thore Jederbys orkester 1941. Även inspelad 1942 med *Alice Babs och The Rhythm Masters (Gösta Törner, Georg Vernon, Casper Hjukström, Folke Eriksberg, Thore Jederby och Gösta Hedén). (Nils-Georgs Musikförlag/ Ehrlingförlagen)
- ”Zepppelinvalsen” (1929). Musik *Jules Sylvain & *Fred Winter, text Valdemar Dalquist. Inspelad 1929 av Sven-Olof Sandberg. (Edition Sylvain/ Ehrlingförlagen)
- ”Zigenarviolinerna sjunger än” (1943). Musik Sven Arefeldt, text Helge Roundquist. Inspelad 1943 av Ulla Billquist med Sven Arefeldts orkester. (Sonora Musikförlag/Warner Chappell Music Scandinavia)
- ”Ännu är det ingen som sagt nej till mej” (1929). Musik Tom Wilson, text Jean Ernst. Inspelad 1929 av Sven-Olof Sandberg, även 1931 med Sune Waldimirs orkester.
- ”Är du ensam i morgon kväll?” (1930). Musik John Malmer, text Sverker Adhe. Inspelad 1930 i Stockholm av Göteborgsbandet Jernås Collegians (Henry Berndtsson, Elof Nilsson, Folke Hjort, Werner Jernås och Nils Jernås, som även sjöng).

Blåblusrepertoar

Namn med asterisk (*) återfinns i förteckningen över pseudonymer på s. 445.

Här redovisas samtliga agitproptexter ur Blå blusens aktiviteter som finns i mitt källmaterial. De data som anges bygger på dessa källor och är därför ibland ofullständiga. Några av nedanstående blåblusnummer finns utgivna på skivan *Stjärnmällar och tjuvnyp* (1979), andra har på 1970-talet nyinspelats på band av samma Göteborgsmusiker, åter andra nämns i mina intervjuer med Harald ”Bagarn” Andersson och Anna-Lisa Grönholm eller i de studier som författats av Jönsson & Nowotny (1976) och Bramsjö & Florin (1978). Vissa sånger ingick i följande revyer:

PPA = *Pansarkryssaren Per-Albin* (1927). *Hjorvard & Ture Nerman.

HDL = *Hoppla va' dom lever* (1928). *Hjorvard & Ture Nerman.

MKP = *Mutkolvarnas parad* (1932). *Hjorvard & Knut Olsson.

FHS = *Folkhemssagan* (1932).

HMS = *Hemskt men sant* (1934). Åke Pettersson.

KEU = *Kabaret Europa* (1934). Åke Pettersson.

DFB = *Den folkhemiska Brackefejden* (1935). Åke Pettersson.

BPK = *Bakom Peralbinkulisserna* (1935). *Hjorvard & Åke Pettersson.

KJR = *Kommunisternas Jubileums-Revya* (1937). *Hjorvard & Åke Pettersson.

DBG = *Den betryckta guldkalven* (1947). Åke Pettersson.

”AK-arbetaren” (1935). Melodi ”Rombaksvisan” (rallarvisan ”Viktoria Hamn”). Text Blåblusen Karlshamn. (Jönsson & Nowotny 1976: 73;

Moderna människor

- Bramsjö & Florin 1978: 53f; Grönholm 1981)
- ”AK-livet” (”Vi reste tjugo grabbar alltifrån Kalix stad”). Text Tagnar Sehlund vid Blåblusen Kalix. (Bramsjö & Florin 1978: 47)
- ”Aktslutvisa”. (Andersson 1982)
- ”Albin och Karolina firar bröllopsdagen” (1935). Melodi David Hellström: ”Kom Adolfinna (Friarevalsen)” eller ”Balen på bakgården”. Text *Hjorvard & Åke Pettersson. (BPK; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 27)
- ”Arbetarmarseljäsen”. (Band; Jónsson & Nowotny 1976: 67; Grönholm 1981)
- ”Barndomshemmet” (1927). Melodi Paul Dresser/traditionell: ”On the banks of the Wabash (Barndomshemmet)”. Text *Hjorvard. (Skiva; band; Jónsson & Nowotny 1976: 6, 43, bil. 14)
- ”Barrikadsången”. Melodi rysk. Text Roland Eriksson. (Jónsson & Nowotny 1976: 5)
- ”Begravningsentreprenörens visa (1945–46). Melodi Ulf Peter Olrog: ”Se Sundbyberg och sedan dö”. Text Åke Pettersson. (DBG?; skiva)
- ”Bildsköne Bengtssons gripande” (1934). Melodi Sten Axelson: ”Pappas dag” (för *Karl Gerhard). Text Åke Pettersson. (HMS; Jónsson & Nowotny 1976: 6, 99; Grönholm 1981; Andersson 1982)
- ”Budjonnys rytteri”. Melodi A. Davidenko. Text *Arth. M. (Jónsson & Nowotny 1976: 39)
- ”Båtskärsnäsakuplett” (1929). Melodi ”Vi ska följa er hela vägen hem” (möjligen Sven Helin: ”Ända hem ända hem” för *Karl Gerhard-revy). Text Båtskärsnäsamatörerna. (Bramsjö & Florin 1978: 41f)
- ”Bägge två, bägge två!” (1932). Melodi Sven Helin: ”Ända hem ända hem” (för *Karl Gerhard-revy). Text *Hjorvard & *Flux. (MKP; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 26)
- ”De döda skeppens ö” (1925). Melodi Evert Taube: ”Den sköna Helen eller Flickan från Peru”. Text *Hjorvard. (Band; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 16; Bramsjö & Florin 1978: 93ff, 98; Grönholm 1981)
- ”De fem världsdelarna”. Talkör med melodicollage ur ”Stjärnbaneret”, jazzbitar, ”Kentucky Home”, ”Dinah”, ”Tipperary”, kinesisk pastisch samt ”Sång till hemlandet”. (Jónsson & Nowotny 1976: 48ff)
- ”Demokraterna”. Melodi Jacques Offenbach ur operetten *Frihetsbröderna*. Text G. Martin Eriksson vid Blåblusen Arvidsjaur. (Bramsjö & Florin 1978: 193ff)
- ”Demokratiskt genombrott på Haga” (1935). Melodi Carl Michael Bellman: ”Fjäriln vingad”. Text troligen Harald Andersson, *Hjorvard & Åke Pettersson. (BPK; Jónsson & Nowotny 1976: 103, bil. 27; Grönholm 1981)
- ”Den enfaldigt valde”. (Band)
- ”Den förlorade melodin” (1937). Melodi Karl Olof ”Kocko” Lagerkrans: ”Kan du tänka dig honom utan hår” (för *Karl Gerhard). (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 28)
- ”Den första gång jag såg dej, bror Engberg (Den första gång jag såg dej, Zeth Höglund)” (1934). Melodi Birger Sjöberg: ”Den första gång jag såg dig”. Text *Hjorvard. (Band; Bramsjö & Florin 1978: 160f; Grönholm 1981)
- ”Den goda jorden” (1938–39). Melodi Paul Misraki: ”Tout va très bien” (”Den siste Mohikanen”, ur *Karl Gerhard-revy). Text Åke Pettersson. (Skiva; band; Jónsson & Nowotny 1976: 6)

- ”Den lille trumpetaren”. (Band; Grönholm 1981)
- ”Den nya våren med Axelina Bramstorp” (1937). Melodi Emmerich Kálmán: ”Jag drömmer varje natt om dig”, tango ur *Csárdásfurstinnan*. (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 28)
- ”Den röda fanan”. (Bramsjö & Florin 1978: 199)
- ”Den skulle vi absolut ställa ut”. Text Blåblusen Arvidsjaur. (Bramsjö & Florin 1978: 179)
- ”Den sorgliga visan om Edvard och Simpson” (1937). Melodi ”På blomsterklädd kulle”. (KJR; band; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 28)
- ”Den stora paradén (Kodoktor Ladugård)” (1935). Melodi ”I villande skogen”. Text Åke Pettersson (BPK; band; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 27; Grönholm 1981)
- ”Den svenske führern”. (Band; Andersson 1982)
- ”Den tänkande ölutköraren”. Melodi Gunnar Turesson: ”Den tänkande lantbrevbäraren”. (Band; Jónsson & Nowotny 1976: 43)
- ”Det blir på den yttersta dan” (1928). Melodi *Jules Sylvain: ”När fyrarna tändas igen”. Text *Hjorvard & Ture Nerman (?). (Jónsson & Nowotny 1976: bil. 6)
- ”Det går framåt” (1932). Melodi Dan Andersson: ”Jungman Jansson”. Text Avantgardet. (Bramsjö & Florin 1978: 104)
- ”Det går med pukor och trumpet”. Melodi Werner R. Heymann: ”Das ist die Liebe der Matrosen” (även använd av *Karl Gerhard i ”Det här är revolutionen”). Text Åke Pettersson. (Band; Jónsson & Nowotny 1976: 5; Andersson 1982)
- ”Det kommer...” (1928). Melodi B.G. de Sylva, Lew Brown & Ray Henderson: ”I wonder how I look when I’m asleep”, använd av Ernst Rolf i ”Det kommer, det kommer”. Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 25; Bramsjö & Florin 1978: 30f)
- ”Det rår dom inte för” (1937). Melodi Ralph Benatzky: ”Det kan väl inte lilla Sigismund rå för”, ur operetten *Värdshuset Vita Hästen*. (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 28)
- ”Det vore nåt – för Kreugerbom!” (1932). Melodi ”Det vore, det vore...”. Text *Hjorvard & *Flux. (MKP; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 26)
- ”Det är skönt för ett lamm att få i rätta fållan bräka”. Melodi Edvin Olsson: ”Tango erotique” eller *Jules Sylvain: ”Terrakotta” (för *Karl Gerhard-revy). Text Knut Olsson. (Band; Grönholm 1981)
- ”Det är så underbart och stärkande i fjällen”. Melodi Zequinha Abreu: ”Tico-tico”. Text Åke Pettersson. (Andersson 1982)
- ”Dom gick in, men vände om...”. Text *Hjorvard. (Jónsson & Nowotny 1976: bil. 16)
- ”Du får kalvstek i himmelens höjd”. Text Joe Hill. (Bramsjö & Florin 1978: 158f)
- ”Då kommer Sluskin” (1928). Melodi ”Halleluja”. Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 25)
- ”Där släpper han sina nötkreatur på bete” (1935). Text Åke Pettersson. (Jónsson & Nowotny 1976: bil. 23)
- ”Där uppe ovan molnen”. Melodi möjligen *Jules Sylvain: ”Zeppelinvalsen”.

Moderna människor

- Text Blåblusen Arvidsjaur. (Bramsjö & Florin 1978: 176f)
- "Ej blott prat" (1936). Text Blåblusen Båtskärsnäs efter Joe Hill. (Bramsjö & Florin 1978: 192)
- "Eko från skyttegravan (Det är färdigt igen)" (1935). Melodi "Tipperary". Text *Hjorvard. (BPK; Jónsson & Nowotny 1976: 64ff, 103, bil. 27; Andersson 1982)
- "En lektion i spanska" (1937). Melodicollage ur Emil Norlander-kupletten "Kärlek på italienska och svenska", "Santa Lucia" samt en svensk dansvisa. Text *Hjorvard & Åke Pettersson. (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: 106, bil. 28)
- "En lysande produkt av höga nordens tall och gran". (Band)
- "En sjöman (i)från sjön" (1928). Melodi *Fred Winter: "Sista man på skansen". Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; band; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 25; Bramsjö & Florin 1978: 34; Grönholm 1981)
- "En sjöman kommer hem" (1937). Melodi Dan Andersson: "Jungman Jansson". (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 28; Grönholm 1981)
- "En vacker kärlekssagas tragiska olycksöde" (dikt). Text Harald "Bagarn" Andersson. (Jónsson & Nowotny 1976: 5)
- "En visa om Nollan och hans 'ungdomsförbund'" (1931). Melodi Dan Andersson: "Jungman Jansson". Text *Cam. (Bramsjö & Florin 1978: 100; Grönholm 1981)
- "Erlanders Tage" (1950). Melodi traditionell. Text *Hjorvard. (Skiva; band)
- "Ett oförargligt skämt". (Band; Grönholm 1981)
- "Familjeidyll från Midsommarkransen" (1937). Melodi Evert Taube: "När jag var en ung caballero". (KJR; band; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 28)
- "Fanorna". Talkör. (Grönholm 1981; Andersson 1982)
- "Flakpost" (1932). Melodi *Jules Sylvain: "Finns det flickor ja då finns det kysisar". Text *Hjorvard. (MKP; band; Jónsson & Nowotny 1976: 94, bil. 26)
- "Flygexpressen" (1928). Melodi "Din klara sol" (vanlig som Frälsningsarmémelodi). Text *Hjorvard (& möjligen Ture Nerman). (HDL; Jónsson & Nowotny 1976: 6, bil. 25)
- "Framåt kamrater under vårt banér". Melodi och text Algot "Westis" Westberg. (Grönholm 1981)
- "Framåt och aldrig glömma". Melodi Hanns Eisler. Text Bertolt Brecht & okänd. (Grönholm 1981)
- "Friskspott". Melodi Edwin Ericson: "Vi gå över daggstänkta berg". Text Harald "Bagarn" Andersson (?). (Andersson 1982)
- "Frälsningsarmén". Melodi känd Frälsningsarméhymn. Text G. Martin Eriksson vid Blåblusen Arvidsjaur (?). (Bramsjö & Florin 1978: 175)
- "Fröken Kaj kom hit och blev så ledsen så..." (1928). Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; Bramsjö & Florin 1978: 30f)
- "För sina vackra ögons skull" (1932). Melodicollage av "Tango Erotique", "Din första kyss" m.m. Text *Hjorvard & *Flux. (MKP)
- "Företagsdemokrati" (1945–46). Melodi Axel Flykt: "Idel adel". Text Åke Pettersson. (Skiva; band)
- "Förlåt" (1933). Melodi Friedrich Schwarz: "Det var en gång en musiker". Text

- *Kå-Jo. (Bramsjö & Florin 1978: 104f)
- "Gamla kärleken blommar på nytt" (1935). Melodi Wilhelm Grosz: "Capri" (som brukade framföras av Sven-Olof Sandberg). Text *Hjorvard. (BPK; band; Jónsson & Nowotny 1976: 103, bil. 27)
- "Gamla stans filmromantik" (1935). Melodi Erik Baumann: "Gamla sta'n", ur Edvard Persson-filmen *Flickorna i Gamla stan*. Text *Hjorvard & Åke Pettersson. (BPK; band; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 27; Grönholm 1981)
- "Gammal arbetare i Folkets Hus hall". Dikt av Ture Nerman. (Band; Jónsson & Nowotny 1976: 5; Grönholm 1981)
- "Gör AT daglig". Musik och text Algot "Westis" Westberg. (Grönholm 1981; Andersson 1982)
- "Hamstervisn (Hamstrarkäringen)". Melodi "Disciplinmarsch" eller "Stjärnbaneret". Text Harald "Bagarn" Andersson och/eller Åke Pettersson. (Band; Jónsson & Nowotny 1976: 5; Grönholm 1981)
- "Han blir aldrig bjuden på kalas" (1935). Melodi "Jag har aldrig kunnat säga nej när nån har bett". Text Åke Pettersson. (Jónsson & Nowotny 1976: bil. 23)
- "Har du sett så'n svans han har?" (1928). Melodi Ray Henderson ur *Karl Gerhard-revy. Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; band; Jónsson & Nowotny 1976: 91, bil. 25)
- "Hej på dej du gamla primaduska". Melodi Harry Warren: "Too many kisses in the summer" (använd av *Karl Gerhard i "Hej på dej, du gamla primadonna"). (Band)
- "Hela världen är en glad kabaret". (Band)
- "Hembygdssången". Melodi rysk. Text *Hjorvard. (Jónsson & Nowotny 1976: 6)
- "Hemmets vecka" (1928). Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; Bramsjö & Florin 1978: 29f)
- "Hemskt men sant". (Grönholm 1981)
- "Herrans signade båt (Per Albins flottparad)" (1927). Melodi kupletten "En å två å tre å fyra". Text *Hjorvard & Ture Nerman. (PPA, HDL; Jónsson & Nowotny 1976: 88f, bil. 25)
- "Hitlervisn (Heil, heil, heil)" (1934). Melodi Harry Wood: "Side by side". Text Åke Pettersson. (KEU; skiva; band; Jónsson & Nowotny 1976: 5, 63f; Grönholm 1981; Andersson 1982)
- "Hjältar". Melodi Tullberg: "Hjältar som bedjen". Text G. Martin Eriksson vid Blåblusen Arvidsjaur. (Bramsjö & Florin 1978: 173)
- "Hoppla vi lever" (1928). Melodi Billie Morris: "En är för liten och en är för stor" (ur Ernst Rolf-revy). Text Åke Pettersson eller *Hjorvard & Ture Nerman. (Jónsson & Nowotny 1976: 5, bil. 6; Andersson 1982)
- "Hundragruppernas sång" (1920). Melodi & text Milanoarbetare. (Band; Jónsson & Nowotny 1976: 55ff, 67, bil. 17, 19; Grönholm 1981)
- "Härmed får jag tillkännage". (Band)
- "Högkonjunktur" ("Söner av ett folk som blött") (1936). Melodi "Björneborgarnas marsch". Text Gunnar Runfors vid Båtskärsnäsamatörerna. (Bramsjö & Florin 1978: 50f)
- "I fångenskap plågad och pinad". Melodi rysk. Text E. Almgren. (Jónsson & Nowotny 1976: 71)

- ”I fädernas spår” (1935). Melodi ”Jag räknar till 1, jag räknar till 2, ja 3, 4, 5”.
Text Åke Pettersson (?). (BPK; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 27)
- ”I Lissabon där jazzar man”. Melodi Bo Sundblad: ”I Lissabon där dansa de”.
(Band)
- ”I sin lilla butik”. (Band)
- ”I sol på Söderhavets stränder” (1928). Melodi ”Mahjong”. Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 25)
- ”IATB-lied (Internationella Arbetarteaterförbundets sång)” (1931). Melodi Stefan Wolpe. Text Fritz Gumpel. (Jónsson & Nowotny 1976: 17)
- ”Internationalen”. (Jónsson & Nowotny 1976: 43, 55, 57, 68; Bramsjö & Florin 1978: 21, 34, 148f, 157, 199; Grönholm 1981)
- ”Jag har stått vid en järnväg” (1943). Melodi Alvar Kraft: ”Jag har bott vid en landsväg” för Edvard Persson. Text Åke Pettersson. (Skiva; band; Bramsjö & Florin 1978: 187f; Grönholm 1981)
- ”Juldikt” (1930-talet). Text Åke Pettersson. (Band)
- ”K.A. Karlsson (Karlsson med plankan)”. Melodi Helge Lindberg: ”Det kan man kalla för kärlek” (för Ernst Rolf-revy). Text *Hjorvard. (Band; Jónsson & Nowotny 1976: 6, 61ff, bil. 16; Bramsjö & Florin 1978: 97)
- ”K. Socialstyrelsens normalfamilj” (1928). Melodi ”Jag krusar inte mamma”.
Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 25)
- ”K. Västmanlands Stångryttares sista vaktparad” (1928). Melodi ”Björneborgarnas marsch” & ”Mellbom”. Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; band; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 25)
- ”Kamrater...”. (Jónsson & Nowotny 1976: 67)
- ”Kinas folk i uppror går (Kinas sång)”. Melodi Helge Lindberg: ”Opiets lov”, ur lustspelet *Styrman Karlssons flammor*. Text *Hjorvard. (Band; Jónsson & Nowotny 1976: 5, 77; Grönholm 1981)
- ”Kohandelsvalsen” (1933). Melodi Tom Andy: ”Se farfar dansar gammal vals”.
Text *Hjorvard. (BPK; band; Jónsson & Nowotny 1976: 6, bil. 27; Bramsjö & Florin 1978: 107ff)
- ”Kom in och se” (1935). Melodi *Jules Sylvain: ”Ännu en vår” (för *Karl Gerhard). Text *Hjorvard & Åke Pettersson. (BPK; band; Jónsson & Nowotny 1976: 6, bil. 27; Andersson 1982)
- ”Kössen ifrån söder”. (Band)
- ”Kris i befolkningsfrågan” (1935). Melodi Oscar Strauss ur operetten *En kvinna som vet vad hon vill*, lanserad av Zarah Leander. Text *Hjorvard och/eller Åke Pettersson (?). (BPK; skiva; band; Jónsson & Nowotny 1976: 6, bil. 27; Grönholm 1981)
- ”Kristidsbyråkratens klagan” (1945–46). Melodi trad. Text Åke Pettersson. (DBG?; skiva; band)
- ”Kulbäcksslaveriet” (1934). Melodi ”Jag är gift med en käring, hon heter Albertin”. Text signaturen Bakrol. (Bramsjö & Florin 1978: 52f)
- ”Laga att ni skingrar på er där” (1935). Melodi *Karl Gerhard-kuplett. Text Åke Pettersson. (DFB; Jónsson & Nowotny 1976: 6, 101f)
- ”Lenins barn (pionjärvisa)”. (Band)
- ”Lindmans framtidsdröm” (1928). Melodi Sune Sundberg: ”När lindarna blommar” (för Sven-Olof Sandberg). Text *Hjorvard med Åke Pettersson

Referenser: Blåblusrepertoar

- eller Ture Nerman & Ave. (Jónsson & Nowotny 1976: 5, bil. 6)
- ”Liten och hopfällbar”. Text Åke Pettersson för *Karl Gerhard. (Grönholm 1981)
- ”Livet föds och dör (Minnessång till Inez)” (1932). Melodi Alfred Berg: ”Afton o hur skön (Aftonsång)”. Text Sven Persson vid Blåblusen Munksund. (Bramsjo & Florin 1978: 157)
- ”Lovsång till demokratin” (även ”Lovsång till klassarbetet” eller ”Hand i hand”) (1928). Melodi Harry Wood: ”Side by side”. Text *Hjorvard. (Skiva; Jónsson & Nowotny 1976: 41, bil. 6, 13; Bramsjö & Florin 1978: 34, 37, 40; Grönholm 1981; Andersson 1982)
- ”Låt oss om nåt annat...” (1928). Melodi Helge Lindberg: ”Är det nån som sett Maria?”. Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 25)
- ”Löftenas vals” (1932). Melodi Werner R. Heymann: ”Vinet och Wien”, ur operetten *Wien dansar och ler*. Text *Hjorvard & *Flux. (MKP; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 26)
- ”Löggen”. Dikt av Ture Nerman. (Grönholm 1981)
- ”Madame, får jag bjuda på snus”. (Band)
- ”Mandom, mod och morske män”. Text om asagudarna. (Grönholm 1981)
- ”Mannen utan själ” (1939). Melodi F. Raymond: ”Juliska aus Budapest”. Text Åke Pettersson. (Skiva; band; Grönholm 1981; Andersson 1982)
- ”Marianne” (1934). Text Åke Pettersson. (KEU; band; Grönholm 1981)
- ”Massastrejken” (1932). Text Blåblusen Munksund. (Bramsjo & Florin 1978: 130f)
- ”Massastrejkens vågor” (1932). Text Sven Persson vid Blåblusen Munksund. (Bramsjo & Florin 1978: 117)
- ”Masthuggsvalsen”. Text Harald ”Bagarn” Andersson. (Band; Grönholm 1981)
- ”McCarthy”. (Band)
- ”Medborgartåget”. (Band; Andersson 1982)
- ”Mums för en gammal kannibal”. Melodi cowboylåt. (Band; Grönholm 1981)
- ”Mutkolvarnas parad (Pressparaden)” (1932). Melodi *Jules Sylvain: ”Vi är soldater i samma armé” (för *Karl Gerhard-revy). Text *Flux eller *Hjorvard. (MKP; Jónsson & Nowotny 1976: 6, 93, bil. 26; Bramsjö & Florin 1978: 110)
- ”Mörkrets värld (Från mörkrets värld)” (ca 1930). Melodi Paul Abraham: ”Hela min värld vill jag dig skänka (Blomman från Hawaii)”. Text Harald ”Bagarn” Andersson. (BPK; Jónsson & Nowotny 1976: 5, 103ff, bil. 27; skiva; band; Grönholm 1981; Andersson 1982)
- ”Nu komma de svenske” (1929). Melodi okänd kompositör för Blåblusen Göteborg. Text *Hjorvard. (Jónsson & Nowotny 1976: 6, 31; Bramsjö & Florin 1978: 33)
- ”Nåt svenskt över det hela!” (1930). Melodi Helge Lindberg: ”Det är någonting spanskt över det hela”. Text ”Tang” vid Blåblusen Glimåkra. (Jónsson & Nowotny 1976: bil. 21; Bramsjö & Florin 1978: 98f)
- ”Oh Tannenbaum”. Text G. Martin Eriksson vid Blåblusen Arvidsjaur. (Bramsjo & Florin 1978: 182)
- ”Ombudsmannen”. Text Harald ”Bagarn” Andersson. (Andersson 1982)

Moderna människor

- ”Onkel Thomas från Oklahoma”. Melodi John Philip Sousa: ”Under Stjärnbaneret”. Text Åke Pettersson. (Band; Grönholm 1981)
- ”Partisansången”. Melodi rysk. Text E. Karlsson. (Jónsson & Nowotny 1976: 40)
- ”Per Albin hyllar sig själv” (1935). Text Åke Pettersson. (DFB; Jónsson & Nowotny 1976: 101)
- ”Per Albin ordnar allt”. (Band)
- ”Per Albin ska han heta” (1927). Melodi *Fred Winter: ”Konrad skall han heta”. Text *Hjorvard & Ture Nerman. (PPA; Bramsjö & Florin 1978: 25)
- ”Per Albins dröm” (1928). Melodi Georg Enders: ”I sjunde himlen” (ur Ernst Rolf-revy). Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; band; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 25; Grönholm 1981)
- ”Petterjönssonska Arizona”. Melodi Herbert Steen för *Karl Gerhards ”Gungorna och karusellen”. Text Åke Pettersson. (Band; Jónsson & Nowotny 1976: 5; Andersson 1982)
- ”Polsk revolutionssång”. (Jónsson & Nowotny 1976: 55, 79)
- ”Presentation (Upptakt)” (1937). Melodi Evert Taube: ”Fritiof Anderssons paradmarsch”. Text *Hjorvard & Åke Pettersson. (KJR; band; Jónsson & Nowotny 1976: 107, bil. 28; Grönholm 1981; Andersson 1982)
- ”Prinsessan Nazibylla”. Melodi Carl Michael Bellman: ”Fjäriln vingad”. (Band; Grönholm 1981)
- ”Proletär”. Melodi Oskar Mellander. Text K.G. Ossiannilsson. (Jónsson & Nowotny 1976: 6)
- ”Prolog till Blå-Blus-revy” (1932). Text *Cam. (Bramsjö & Florin 1978: 9)
- ”Prolog till revyn Hoppla, va’ dom lever” (1928). Text *Hjorvard & Ture Nerman. (Bramsjö & Florin 1978: 26)
- ”Radiovisan”. (Band)
- ”Revolutionärernas sorgmarsch (Ryska revolutionärernas sorgmarsch)”. Melodi rysk. Text Arthur Magnusson, B. Wagner och/eller Nils Flyg. (Jónsson & Nowotny 1976: 53, 70; Bramsjö & Florin 1978: 21, 156f; Grönholm 1981)
- ”Riegohymnen” (1937). Melodi Francesco Guerta (Spanien). Text *Hjorvard. (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: 78, bil. 28)
- ”Rote Wedding” (1929). Melodi Hanns Eisler. Text Erich Weinert. (Jónsson & Nowotny 1976: 23)
- ”Röda arméns sång” (1917). Melodi rysk. Text *Arth. M. (Band; Jónsson & Nowotny 1976: 55, 79; Bramsjö & Florin 1978: 68; Grönholm 1981)
- ”Röda flygarnas marsch” (1930). Melodi rysk. Text Knut Olsson. (Bramsjö & Florin 1978: 55ff, 68f)
- ”Röda matrosernas sång”. (Bramsjö & Florin 1978: 55, 68)
- ”Röda rebellernas sång (Röda rebellerna)”. Melodi Åke Hansson (banjoist i Blåblusen Göteborg). Text Harald ”Bagarn” Andersson. (Band; Jónsson & Nowotny 1976: 5, 43, 59, 61, 80; Grönholm 1981; Andersson 1982)
- ”Röda rytteriets marsch”. (Bramsjö & Florin 1978: 68; Grönholm 1981)
- ”Röda soldaternas sång”. (Bramsjö & Florin 1978: 68)
- ”Samhällsekonomisk balans”. (Band)
- ”Se genom staden” (1929). Melodi ”Hundragruppernas sång”. (Jónsson & Nowotny 1976: 57, bil. 18)

Referenser: Blåblusrepertoar

- ”Skapa lycka efter råd och lägenhet” (1932). Melodi ”Kors på Idas grav” & ”Marlborough han drog i kriget” & ”Söner av ett folk som blött”. Text *Hjorvard & *Flux. (MKP; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 26)
- ”Socialdemokratiska bottenkolan” (1928). Melodi ”Din klara sol” (psalm). Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; Jónsson & Nowotny 1976: 92, bil. 25)
- ”Storken vingad” (1935). Melodi Carl Michael Bellman: ”Fjäriln vingad”. Text *Hjorvard. (Jónsson & Nowotny 1976: bil. 23; Grönholm 1981)
- ”Striden stundar”. (Jónsson & Nowotny 1976: 67)
- ”Stridssång”. (Bramsjö & Florin 1978: 21)
- ”Svarta präster”. Text Joe Hill. (Grönholm 1981)
- ”Svenskbybornas hemlandssång (Långväga gäster i Sovjetunionen)” (1927). Melodi Paul Dresser/traditionell: ”On the banks of the Wabash (Barndomshemmet)”. Text *Hjorvard. (Jónsson & Nowotny 1976: 61, bil. 14, 16; Bramsjö & Florin 1978: 71f)
- ”Sång till hemlandet” (1935). Melodi Isaak Dunajevskij. Text *Hjorvard. (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: 57, bil. 2, 28)
- ”Tacka vet jag det som var en gång”. Melodi från en Ernst Rolf-revy. Text *Hjorvard. (Jónsson & Nowotny 1976: 6)
- ”Tidningarnas Telegrambyrå”. Melodi samma som ”Medborgartåget”. Text Harald ”Bagarn” Andersson. (Andersson 1982)
- ”Till alla er soldater” (1938–39). Melodi Paul Abraham ur operetten *Blomman från Hawaii*. Text Harald ”Bagarn” Andersson. (Skiva; band; Grönholm 1981; Andersson 1982)
- ”Tredje man” (1935). Melodi ”Lilleman”. Text *Hjorvard & Åke Pettersson. (BPK; band; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 27)
- ”Trångt om saligheten” (1928). Melodi *Helan: ”Strö lite rosor”. Text *Hjorvard & Ture Nerman. (HDL; band; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 25; Grönholm 1981)
- ”Två skutor i motvind” (1937). Melodi Hugh Williams: ”Två solröda segel”. (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 28)
- ”Under Stockholms broar” (1937). Melodi Vincent Scotto: ”Under Paris broar”. (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 28)
- ”Utan att frukta, utan att vackla (pionjärvisa)”. (Band)
- ”Vem bär den tyngsta bördan” (1927). Text Harald Henriksson. (Bramsjö & Florin 1978: 139)
- ”Vi anklagar” (1935). (Jónsson & Nowotny 1976: 103)
- ”Vi komma från fabriker”. Melodi Herman Joell: ”Nu komma de svenske”. (Jónsson & Nowotny 1976: 36, bil. 5)
- ”Vi kommo...” (1929). Melodi ”Röda arméns sång”. Text Beda Kallenberg. (Bramsjö & Florin 1978: 80f)
- ”Vi unga”. (Jónsson & Nowotny 1976: 68)
- ”Vi vilja nu bli scouter” (1930). Melodi ”Vi äro musikanter”. Text Ivar Granvåg. (Bramsjö & Florin 1978: 166)
- ”Vi är det unga gardet”. (Jónsson & Nowotny 1976: 43, 55)
- ”Vid Mälarns strand” (1937). Melodi Karl Collan: ”På Roines strand”. (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 28)

- ”Vilda Västern av idag”. (Band)
- ”Vill du vara med och leka den leken” (1935). Text *Hjorvard. (Jónsson & Nowotny 1976: bil. 23)
- ”Visan om Potatis-Jones och gamla England” (1937). Melodi ”Anna min vän, nu lättar skutan ankar” (bohuslänsk sjömansvisa). (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 28)
- ”Von der Lancken”. (Band)
- ”Vår kungliga odalssocietet”. (Band)
- ”Våra välsignade ombudsmän”. (Band)
- ”Välkomsthälsning” (1937). Melodi Karl Olof ”Kocko” Lagerkrans: ”Vershuset Vita Plåstret” (för *Karl Gerhard). Text *Hjorvard & Åke Pettersson. (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: 107, bil. 28)
- ”Yttersta dagen (Det blir på den yttersta dagen)” (1935). Melodi Sten Axelson: ”Pappas dag”. Text *Hjorvard & Åke Pettersson. (BPK; band; Jónsson & Nowotny 1976: 5, bil. 27; Grönholm 1981)
- ”Å så kommer det en nasse”. Musik Edvard Brinck. Text efter *Karl Gerhard: ”Jazzgossen”. (Band)
- ”Å musse å ja” (1934). Melodi ”Å jänta å ja”. Text Åke Pettersson. (KEU; Grönholm 1981)
- ”Ännu sker det underverk på jorden” (1937). Melodi *Jules Sylvain: ”För att göra livet ljuvligt för varandra”. (KJR; Jónsson & Nowotny 1976: bil. 28)
- ”Är du trött och led på lönestoppet?”. Melodi ”Blott en dag” (psalm). Text *Hjorvard. (Grönholm 1981)
- ”Öknens hjälte”. (Band)

Filmer

Namn med asterisk (*) återfinns i förteckningen över pseudonymer på s. 445.

- En stilla flirt* (1934). Regi Gustaf Molander. Tutta Rolf, *Jules Sylvain, *Gösta Stevens m.fl.
- En trallande jänta* (1942). Regi Börje Larsson. Musik Gunnar Johansson. Sune Waldimirs orkester med sånger av Jack Geddes, *Kai Gullmar, Hans-Åke Gäfvert m.fl. I rollerna *Alice Babs, Annalisa Ericson, Åke Grönberg m.fl.
- Flickorna från Gamla stan* (1934). Regi Schamyl Bauman. Edvard Persson, Gideon Wahlberg, Erik Baumann m.fl.
- Fröken Vildkatt* (1941). Regi Weyler Hildebrand. Musik Sten Axelson, *Kai Gullmar, Jack Geddes & Bosse Rosendahl. Sångtexter Åke Söderblom, Maurice Andrew & *Karl-Ewert. Musikarr. och dirigent Sune Waldimir. I rollerna Marguerite Viby, Åke Söderblom, Stig Järrel, Tollie Zellman m.fl.
- Jazzgossen* (1958). Regi Hasse Ekman. *Karl Gerhard, Sven-Olof Sandberg m.fl.
- Jazzkungen (The King of Jazz)* (1930). Paul Whiteman m.fl.
- Jazzsångaren (The Jazz Singer)* (1927). Al Jolson m.fl.
- Klockorna i Gamla stan* (1946). Regi Ragnar Hyltén-Cavallius. Edvard Persson m.fl.
- Magistrarna på sommarlov* (1941). Regi Schamyl Bauman. *Alice Babs, *Kai Gullmar, Hasse Ekman m.fl.

- Swing it, fröken* (1955). Regi Stig Olin. *Alice Babs m.fl.
- Swing it, magistern!* (1940). Regi Schamyl Bauman. *Alice Babs, Hasse Ekman, Thore Ehrling, Eskil Eckert-Lundin, *Kai Gullmar, Sten Axelsson m.fl.
- Sången om Stockholm* (1947). Regi Elof Ahrle. *Alice Babs, Åke Grönberg, Anders Börje, Nils Ferlin, Sune Waldimir m.fl.
- Söderpojkar* (1941). Regi *Gösta Stevens. Fri bearbetning efter Erik Asklungs roman *Fanfar för fem trumpeter*. Manus P. G. Holmgren och Erik Asklund. Musik *Kai Gullmar m.fl. Musikarr. Miff Görling. Sångtexter *Jokern m.fl. I rollerna Tollie Zellman, Eva Henning, Elof Ahrle, Åke Grönberg m.fl.
- Vårat gäng* (1942). Regi Gunnar Skoglund. *Alice Babs, Lisbeth Bodin, *Sven Paddock, Nils Perne, Nisse Lind m.fl.
- Örnungar* (1944). Regi Ivar Johansson. *Alice Babs, Lasse Dahlquist m.fl.

Bilder Bilderna ingår av coyrightskäl inte i denna digitala version.

- I *Jack Harris orkester*. Målning av Einar Jolin (1932). Privat ägo. © Einar Jolin/BUS 2004.
- II "Det vita slaveriet". Illustration av Adolf Hallman ur Erik Lindorm: *Revyn* 1928 (1928). © Cecilia Steen-Johnson. Foto Kungliga biblioteket.
- III "Jazzflugan" av Eric Schill och Svarta Masken (Anna Myrberg) (1925). Omslag till nothäfte. STIM.
- IV:a Thore Jederby och Simon Brehm 1947. Ur *Röster i Radio* 1947/13. Foto Kungliga biblioteket.
- IV:b Charlie Parker m.fl. i von der Lindeska Valven 1950. Foto Orkester Journalen.
- V:a Arthur Österwall och Pete Brown. Ur Arthur Österwall: *Från Internationalen till Nalen. Memoarer* (1990).
- V:b Arthur Österwall och Charlie Parker 1949. Foto Christer Strömholm.
- VI:a Louis Armstrong m.fl. Ur Hans Eklund & Lars Lindström: *Jazzen i Stockholm 1920–1960* (1983).
- VI:b Duke Ellington m.fl. Ur Jan Bruér & Bengt Nyquist: *Svensk jazzhistoria vol. 3, Rytm och swing* 1936–39 (1984).
- VII:a "Det farliga könet" av Jules Sylvain och Alexander Stern (1927). Omslag till nothäfte. © Edition Sylvain/Ehrlingförlagen.
- VII:b Gösta "Trappan" Hedén 1931. Foto Stockholms stadsmuseum.
- VIII:a "Blues till Bessie Smith". Teckning av Stig Claesson till dikt av Gustaf Rune Eriks. Ur *Vitabergsklubben "målare – poeter"* (1948). © Stig Claesson/BUS 2004.
- VIII:b Skönhetstävling på Nalen. Ur Hans Eklund & Lars Lindström: *Jazzen i Stockholm 1920–1960* (1983).
- IX:a Valaida Snow m.fl 1939. Ur *Det glada Sverige. Våra fester och högtider genom tiderna. Band 3* (1948). Foto Kungliga biblioteket.
- IX:b Josephine Baker och Karl Gerhard 1938. Foto Pressens bild.
- X "Gå och lägg dej mamma!" av Jules Sylvain och Jack Ernst (1927). Omslag till nothäfte. © Edition Sylvain/Ehrlingförlagen.
- XI "En liten flicka med resegrammofon" av Ejnar Björke och Nils Sverker (1928). Omslag till nothäfte. © Edition Sylvain/Ehrlingförlagen.

Moderna människor

- XII:a Dagmar Sandström. Foto i Ulf Sandströms ägo.
XII:b Vårat Gång. Foto Sandrew-Baumanfilm.
XII:c Joddlarflickan Alice Babs 1939. Ur Alice Babs Sjöblom: *Född till musik. Memoarer* (1989)
XIII:a Alice Babs med skivsamling. Ur Frank Hedman: *Alice Babs. Berättelsen om artisten Alice "Babs" Nilson Sjöblom* (1975).
XIII:b Alice Babs dirigerar. Ur Frank Hedman: *Alice Babs. Berättelsen om artisten Alice "Babs" Nilson Sjöblom* (1975).
XIII:c Alice Babs och Eric Westberg. Ur *Det glada Sverige. Våra fester och högtider genom tiderna. Band 3* (1948). Foto Kungliga biblioteket.
XIV:a Kai Gullmar och Lennart "Pim-Pim" Falk 1933. Ur Bengt Haslum: *"Jag har en liten melodi". En bok om Kai Gullmar* (1982).
XIV:b Artur Lundkvist och Karin Boye 1935. Foto SVT:s bildarkiv.
XIV:c Gustaf Rune Eriks. Foto SVT:s bildarkiv.
XV:a *Jazzen anfaller* av Erik Walles (1946). Bokomslag. Foto Kungliga biblioteket.
XV:b "Jazzen anfaller!" av Povel Ramel. Ur *5 melodier av Povel Ramel* (1946).
XV:c *Negerkust* av Artur Lundkvist (1933). Bokomslag av Esaias Thorén.
© Esaias Thorén/BUS 2004.
XVI:a Jules Sylvain i Söderhavet. Ur Sven-Olof Sandberg: *Säg det i toner. Sven-Olof Sandberg berättar om Jules Sylvain* (1969).
XVI:b "Kabaret Europa" ur Blå blusens revy *Hemskt men sant* (1934). Ur Uno Myggan Ericson (red.): *Myggans Nöjeslexikon. Ett uppslagsverk om underhållning. Band 1* (1989).

Källkommentarer

Identiteter på spel

All analys skär sönder kulturens nätverk och rekonstruerar dem utefter vissa utvalda teman. I denna bok görs inga anspråk på fullständighet; genom att söka upp andra intervju- och mediekällor skulle man uppenbara delvis andra sidor av tidens anda. En ledtanke är att det förflutna alltid genomsyras av framtid som väntar på att förverkligas – sådant som varit på gång men aldrig fullbordats utan förs vidare som ett krav på förändring (se Fornäs 1984: 198, inspirerad av Bloch 1959/1977).

Den moderna människan hette en från danskan översatt bok som från kristna utgångspunkter kritiskt granskade ”den moderna världens sammanbrott”. Där diskuterade Arne Sørensen humanismens död i samtidens kaos och angrep storstäderna, vetenskapen, marxismen och filmen. Han hävdade med ett nära nog postmodernt klingande konservativt patos att ”den moderna världen inte längre existerar” men hade inte mer att säga om jazzen än att den är ”kvick och intellektuell, saklig och misstänksam” men samtidigt ”animal” (Sørensen 1936/1937: 39 resp. 174). Masskulturdebatten blomnade upp under mellankrigstiden men hade tidiga rötter. I Sverige publicerade exempelvis Vitalis Norström redan 1910 en bok med titeln *Masskultur*, som handlade om massorganisationer och andra samtidsfenomen men inte lade större vikt vid vare sig medier eller populärkulturfenomen.

Therborn (1995) skiljer mellan jordens samhällens olika vägar genom det moderna. Allmänna översikter över svensk och europeisk samhällsutveckling ges av Himmelstrand & Svensson (1988) och Hobsbawm (1994/1995). Fornäs (1995a) överblickar kulturteorier om kommunikation och medier, däribland även modellen med system, livsvärldar och offentligheter som härrör från den tyske sociologen Jürgen Habermas. Alternativa motoffentligheter diskuteras av Negt & Kluge (1972/1974) och Fornäs (1979). Negus (1996) framhäver populärmusikens medieformer.

Jazzens allmänna historia, medieutbud och konsertmiljöer skildras av bland andra Kjellberg (1985), Bruér & Westin (1974/1995), Bruér & Nyquist (1979, 1982, 1984 och 1992), Eklund & Lindström (1983), Edström (1989), Franzén (1992), Friman m.fl. (1991), Malmström (1996), TV-programmet *Svensk jazz* (del 1, TV1 19/3 1996), Sjögren (1997), Björnberg (1998) samt Forsman (2000). Den tidiga historien med afroamerikanska gästspel och dansflugor berörs av bland andra Rosenquist (1948: 2152ff), Eichstedt & Polster (1985: 137), Kjellberg (1985: 16ff) och Edström (1989: 157ff). Tidens musikorienterade subkulturer och de moraliska debatterna om jazz och dans analyseras av MacDonald (1972/1989), Alvaeus (1986), Frykman (1988), Bjurström & Fornäs (1988), Jonsson (1991),

Olson (1991 och 1992), Strandberg (1993), Wigerfelt (1996) och Larsson (1998). Medie- och moralpaniker i övrigt diskuteras av Cohen (1972/1980), Brantlinger (1983), Boëthius (1989 och 1993), Jensen (1990), Drotner (1990), Goode & Ben-Yehuda (1994), Thornton (1995) samt McRobbie & Thornton (1995).

I Franzén (1998) tecknas en bred bild av ungdom och modernitet på trettioalet. Om politiska och ideologiska aspekter av svensk kulturdebatt under efterkrigstiden, se Frenander (1999). *Myggans Nöjeslexikon* (14 band, 1989–93) är en generös källa till (dock inte alltid helt pålitlig) information om artister, händelser och även vissa enskilda låtar. Jag har också flitigt använt mig av *Sohlmans musiklexikon*, Hellquists etymologiska ordbok (1922/1989) och en rad andra uppslagsverk.

Två nya litteraturvetenskapliga verk kom i min hand under korrekturläsningen av denna bok. Strand (2003) analyserar den sentimentala schlageren hos främst Sven-Olof Sandberg men även Bertil Boo och Gösta ”Snoddas” Nordgren. Det ger en sidobelysning av sångtextergenrer vid sidan om jazzen. En grundlig genomgång av Skandinavians litterära jazzdiskurser ger Strauß (2003), som massivt övertygar om hur mycket det finns att göra på detta område.

Om den litterära primitivismen, se Sven Stolpes *Livsdyrkare* (1931) samt Yrlid (1963 och 1969). Artur Lundkvist var egentligen mer inspirerad av D.H. Lawrence än av Freud. Den primitivistiska strömningen i svensk trettioalets litteratur saknar direkta paralleller i Danmark och Norge (Longum 1993: 34ff; Bay 1993).

Rancière (1995: 70) ser identitet som inre rädsla som projiceras ut på andras kroppar. Ricoeur (1990/1992) diskuterar narrativ identitet utifrån en distinktion mellan ”idem”-identitetens konstans och likhet (”sameness”) och ”ipse”-identitetens självhet (”selfhood”). För Benjamin (1995) är begreppet identifikation att föredra framför identitet eftersom det inte handlar om välvägränsade och homogena enheter utan om en ”polymorfism” med överlagrade (köns-)positioner. James Clifford (1997: 36, 39, 268) kritiserar föreställningen att alla människor idag är fria och identitetslösa nomader som en sorts ”postmodern primitivism”, och betonar istället samspelet mellan rörligt resande (”travelling”) och rotfäst boende (”dwelling”). Han talar hellre om identifikationer än identiteter och ser traditioner som nätverk av delvis sammanbundna historier – ett föränderligt tidrum av korsningar. Jämför till exempel Butler (1990 och 1993) eller Larsson (1996) på genus- och queerteorins område, Gilroy (1993 och 1997), Hall (1992a och b, 1996 och 1997) och flera bidrag i Olsson (2000) vad gäller ras och etnicitet i relation till andra identitetsordningar. Butler (1993: 116; jämför även 1999) framhäver att subjektet inte bara sätts samman av en mångfald åtskilda identifikationer, utan att dessa identifikationer påverkar varandra inbördes. Ändå har jag här valt att analy-

tiskt hålla dimensionerna isär för att tydliggöra deras samspel. Butler varnar för att en sådan metod ger upphov till en svällande uppräknings separerar vad som borde förenas, men betonar samtidigt vikten av att hålla isär kön, sexualitet och ras istället för att omedelbart identifiera dem med varandra. Det analytiska särskiljandet är ett steg i tolkningen som behövs för att tydligare se hur dimensionerna är samkonstruerade. Naficy & Gabriel (1993) ger exempel på medietexter som tematiserar skillnader.

Det nya

Förutom ovannämnda texter om moralpanik aktualiseras även Julia Kristevas (1980/1992) begrepp ”abjekt”, som står för det som det framväxande jaget tidigt stöter bort, ofta med stark känslomässig laddning, och som sedan kan symboliseras av sådant som i det vuxna livet upplevs som jagfrämmande.

Litteratur, musik och teknik är en intressant trekant. Yrlid (1969) skildrar periodens jazzlitteratur. Kylhammar (1994) skildrar teleutvecklingen och dess litterära tematisering. Frith (1986) diskuterar den typiskt moderna men motsägelsefulla kopplingen mellan teknologi och autenticitet i populärmusiken. Weheliye (2002) visar hur nutida svart populärmusik väldigt ofta refererar till telefoner och andra medier, dels i sångtexter, dels i elektronisk röstbehandling. I antologier som Mezzrow & Wolfe (1946/1953) och Shapiro & Hentoff (1955/1998) omvittnas särskilt skivlyssnandets stora roll för musiker och lyssnare. Hedman (1975), Sjöblom (1989) och Ramel (1992/1999) ger inblickar i samspelet mellan radio, jazz och ungdomskultur kring 1940.

En jämförelse mellan den högmoderna mellankrigstidens och det senmoderna 1980-talets uppfattningar om dåtid, nutid och framtid, så som de framstår i några sångtexter, görs i Fornäs (1990). Boëthius (1996, 1998 och 1999) skildrar flygets roll i dåtidens populära berättande för unga män.

Tidskriften *Spektrum* och Boyes roll däri analyseras närmare av Domellöf (1986: 49ff), som polemiserar mot Margit Abenius (1950/1965) överbetoning av Boyes panteistiska holism och istället framhäver den oförlösta spänning mellan syntes och analys, enhet och mångfald, samling och fragmentering som bättre svarar mot moderna upplevelser (Domellöf 1986: 58). Romanen *Astarte* nämns inte ens i flera litteraturhistoriska översiktsverk, men den berörs av Abenius (1950/1965) och ges en ingående tolkning av Domellöf (1986: 151–181).

Resonemangen om gudarna *Astarte* och *Baal* bygger på en rad svenska och engelska uppslagsverk. I likhet med den nordiska asatrons *Tor* avbildades *Baal* ofta med en blix i ena handen och en klubba i den andra.

Namnet Baal ("herre") går troligen också igen i Belsebub, efter Baal-Subub ("flugornas herre", som skyddar mot ettriga flygfän), vilket användes som namn för Satan.

Det unga

Om ungdom som bärare av det nya skriver bland andra filosofen Ernst Bloch (1959/1977: 132ff, se även Fornäs 1984). Den klassiska generationsteoretikern är sociologen Karl Mannheim, och Pierre Bourdieus (1979/1984 och 1992/1996) teorier om hur generationskamperna mellan "ortodoxa" och "heterodoxa" poler samspelar med individers livs- och karriärbanan genom de kulturella fälten är också relevanta (se vidare Bjurström 1997).

Bjurström (1997) ger en magnifik ingång till ungdomskulturforskningen. Utifrån Paul Ricoeurs hermeneutik har han bland annat analyserat stilars de- och rekontextualisering i allmänhet och amerikanska ungdomsstilars globala spridning i synnerhet (Bjurström 1997: 242ff och 260). Sernhede (1996) skildrar senare tiders samspel mellan svarta veteraner och vita ungdomar. Thornton (1995) analyserar det ömsesidiga samspellet mellan 1990-talets danskultur och de medier som blåser upp moraliska paniker mot denna. Boëthius m.fl. (1998: 14) och Sjögren (1998: 319) väljer att tala om ungdomsorienterade yttringar på 1930-talet som "öppna intressegrupperingar" eller "rudimentära gruppstilar". Wennhall nämner att termen "pjattar" användes redan på 1820-talet för skolelever och beskriver swingens ungdomskulturer (1994: 37 resp. 99–107). Edström (1989: 316; se även 1996: 254) menar att swingen hade "en större ungdomlig bas att stödja sig på, än när jazzen anlände till Sverige i början av 20-talet, men anammades även av dem i de äldre generationerna, som redan vant sig vid och tyckte om jazz och schlager." Bruér & Nyquist (1979: 3) erkänner att "även äldre var i farten i denna nöjeslystna tid", d.v.s. tjugotalet, och framhäver sedan trettioalet som brytningstid: "Swingmusiken blev i hög grad tonåringarnas musik, med en genomslagskraft som bara kan liknas vid popmusikens genombrott omkring 1960" (Bruér & Nyquist 1984: 2). Arvidsson (1991: 92ff och 114) visar i en studie av Holmsund att ungdomar visserligen länge burit upp musikaliska nyheter men att först på femtiotalet bearbetar de musikaliska nyheterna direkt ungdomens särskilda problem. Olle Sjögren (1998: 288) ser ett historiskt språng under 1930-talet från "allmän modernisering" till "åldersmässig profilering", när särskilda scener för ungdomsorienterade livsstilar successivt växte fram runt den USA-influerade swingmusiken och filmerna. Till dem som kommer till liknande resultat om ungdomskulturens utveckling på 1930-talet hör även Wigerfelt (1996) och Franzén (1998 och 2000: 70f).

Även i Tyskland utvecklades ansatser till en musikanknuten subkultur först med swingen från cirka 1934 (Maase 1992: 60). Och i en tysk exposé över svarta dansstilar i västvärlden betonas att det först var med rock'n'roll som ett dansmode helt gick de vuxna förbi och att det då var första gången kulturindustrin var oupplösligt inblandad i en ungdomskultur (Eichstedt & Polster 1985: 107 och 110).

Det låga

Begreppet "lägeroffentlighet" utvecklades av Negt & Kluge (1972/1974) utifrån den alternativa kulturpraktiken i mellankrigstidens austromarxism och har använts av Florin (1978) och Fornäs (1979) i studier av Blå blusen respektive sjuttioalets svenska musikämbel. Blåblusens repertoar och uppförandepaxis diskuteras i Jónsson & Nowotny (1976), Florin (1978), Bramsjö & Florin (1978) samt Rasque (1978). Där överblickas även de många sångböcker som gavs ut för flitigt bruk inom rörelsens olika organisationer. Folkrörelsens allmänna ideologiska innehåll analyseras av Selander (1996). Boëthius (1989) beskriver socialdemokratins roll i Nick Carter-kampanjerna efter sekelskiftet. Om utvecklingen i Sovjetunionen, Tyskland, Danmark och Norge, se till exempel Bondebjerg (1976, 1977), Brandt m.fl. (1979), Dümling (1985), Eisler (1973/1985), Fenger & Herskind (1978), Gripsrud (1981), Mann (1947/1948) och Mondrup (1978). Jämför även Eyerma & Barretta (1996) och Denning (1997) om jazz och annan populärmusik i radikala politiska rörelser, dock främst i USA och under andra perioder.

Kultursociologen Pierre Bourdieu (1979/1984 och 1992/1996) påvisar hur smaken förankras i en kroppslig "habitus" och mobiliseras i strategier för att ackumulera ekonomiskt och kulturellt kapital, relaterade till klasspositioner och utbildningsbanor. Han visar hur en "heterodox" strategi för att gentemot de tidigare härskande "ortodoxerna" skriva om kanon och arbeta sig upp i dess nya topp står mot ett "antidoxt" störtande av all hierarkisk doxa. Frith (1996: 16) visar hur värderingar som skiljer riktig musik från "icke-musik" är centrala i populärkulturen. Jag tror visserligen att han har fel när han hävdar att "den populärkulturella praktiken väsen är att avge omdömen och fastställa skillnader". Det är att reducera kultur till bara en fråga om kvantifierande mått, status och makt, vilket ibland även Bourdieu tyvärr tenderar att göra. Även om kultur *alltid* innefattar den dimensionen så är det *inte allt* den handlar om. Det finns en motsvarande tendens att reducera estetik till frågor om kanonbildande kvalitetsvärderingar, som om varje kvalificerad diskussion om symboliska former och innehåll måste utmynna i en poängsättning efter linjära värdeskalor. Denna tendens knyter samman marknadssystemets kommersiella

kvantifieringsmekanism, med topplistor som yppersta kvalitetsmätare, med konstnärliga avantgardens linjära framstegstro, där helt andra men lika enhetliga värdeskalor förutsätts kunna mäta verkens estetiska effektivitet. Resultatet är en förtvining av den estetiska diskussion som borde kunna avvakta något med poängsättningen för att istället fråga hur och varför de kulturella uttrycken är som de är och nyfiket undersöka vad de egentligen har att säga.

Tudelningen traditionellt/modernt i jazzen var ett internationellt fenomen, och Bruce Johnson (2000: 16) daterar den för Australiens vidkommande till perioden 1946–50. Gendron (2002: 93ff) menar att de franska avantgardetonsättarna åren kring 1920, däribland Darius Milhaud, klövs mellan två hållningar i sitt jazzintresse: den entusiastiske flanören (eller turist) respektive den autenticitetsinriktade experten. Den populärkulturella jazzens upptagande i modernismen kunde ha blivit politiskt och kulturellt radikaliserande, men denna transgressiva potential förverkligades aldrig. Istället användes den av Jean Cocteau och andra tvärtom för att avpolitisera avantgardet och underminera dess radikalitet till förmån för en fashionabel finkulturell elitism. Till denna senare utveckling anas vissa paralleller i svenskt jazzliv från femtiotalet och framåt. Jämför även Pieterse (1990/1992: 143ff) om Paris-primitivismen och den rasistiska jazzkritiken i Europa.

”Det tycks vara ett generellt fenomen att nya medier eller distributionsformer som når många människor utlöser en instinktiv motvilja, åtminstone hos den humanistiska bildningseliten. [...] Inte förrän de nya medierna internt har skiktats i ’högt’ och ’lågt’ har misstänksamheten mot nymodigheterna avtagit”, konstaterar idéhistorikern Kjell Jonsson (1991: 117). Gioia (1988: 7–17) tillskriver tjugotalets Armstrong en artistisk finess som hävde honom upp över populärmusikens nivå och applåderar att hans rytmiska, melodiska och klangliga innovationer gradvis eliminerade dansrytmerna och befriade musiken från de hämmande banden till massans smak. Populariteten ses här som estetisk hämsko, och det är massmedieringen i form av lättillgängliga plattor som pekas ut som boven i dramat genom att den påstås devalvera det levande framträdandet, liksom fotografiet och tryckkonsten sägs ha trivialiserat bilden och skriften. Medieringstekniker som grammofon och radio, elektriska inspelningar och instrument samt studiobearbetning ges skulden för att musikernas ursprungliga och naturliga länk till sin klingande musik har eroderat bort. Å andra sidan påpekas också att fonografen paradoxalt nog samtidigt gjorde det möjligt för improvisatörer över hela världen att dela ett gemensamt arv (Gioia 1988: 64). Tesen om en antagonism mellan massmediering och konstnärlig kvalitet är dock av många skäl ytterst tvivelaktig, vilket diskuterats av Simon Frith (1986). Fornäs (1995: 276) utreder skillnaden mellan sociala, subjektiva och kulturella autenticitetsformer.

Det främmande

Pieterse (1990/1992) och Hall (1990, 1990/1999, 1992a och b, 1996 och 1997) analyserar stereotypisering och dikotomisering i rasdiskurserna. Radano & Bohlman (2000: 5 och 8) knyter rasbegreppet till ideologiska konstruktioner av skillnad som associeras till kroppstyp och hudfärg, vilka inte (så lätt) kan väljas eller ändras av den enskilde och därför utgör handlingsbegränsningar, medan etniska kategorier är mer självkonstruerade tillhörigheter som därför också ger individer större handlingsutrymme. Fraser (1999) spaltar upp etisk-politiska aspekter av olika identitetsskapande strategier i ett spektrum från en universalistisk betoning av allas grundläggande likhet till krav på erkännande av gruppers rätt att vara olika. Samhällsvetenskapliga etnicitetsresonemang innehåller ofta riskabla begreppsglidningar mellan ras, nation, kultur och natur, hävdar Gillespie (1995: 9). Julia Kristeva (1980/1992 och 1988/1991) utreder abjektionens fenomen; jämför även Todorov (1982/1992), Ricoeur (1990/1992) och Fornäs (1995a). Pieterse (1997: 131) menar att varken "självet" eller "det andra" längre är någon stabil eller ens meningsfull kategori. Man bör istället tala om "andra" i plural, eftersom det finns många olika sorters andra.

Syd heter på latin antingen *australis* (efter *auster* 'sunnanvind') eller *meridies* (mitt på dagen), varför man skulle kunna tala mer generellt om "australism" eller "meridialism" som den allmänna dragningen till något sydligt, vilket vore parallellt med begreppet orientalism. Dessa termer har dock inte vunnit något vidare genomslag, i ena fallet kanske för att associationen till världsdelen Australien lätt leder tanken fel. Perspektiv på vitt/svart i kultur och populärmusik ges i Sterba (1947), Fanon (1952/1986), Leonard (1962), Bane (1982/1992), George (1988), Jones (1988), Murray (1989), Ferguson m.fl. (1990), Eure & Spady (1991), Bradley (1992), Dent (1992), Ware (1992), Frith (1996), Morley & Chen (1996), Quade (1996) samt Pickering (2001). För teorier om och analyser av orientalism, se Said (1978/1993), Berg (1998), Eriksson m.fl. (1999) samt Andersson m.fl. (2001). En forskningsöversikt erbjuder Eriksson Baaz (2001).

Mica Nava (1998) finner en "positiv" orientalism i det brittiska varuhuset Selfridges marknadsföring vid seklets början. Varumärkenas globala förbindelselinjer kan enligt bland andra Naomi Klein (2000: 356) inspirera till en äkta internationell solidaritet, där multinationella konsumtionsvaror och kulturutbud skapar en gemensam referensram som lägger grunden för meningsfull global kommunikation och verkligt internationella folkliga motrörelser. I liknande anda som Benjamin (1982/1990) framhåver även Stallybrass & White (1986: 27–43) marknadsplatsers hybrida drag som både avgränsat rum för lokal identitet och öppning mot världen utanför, vilket tillåter en gränsöverskridande kosmopolitisk iden-

tifikation. Se även Bjurström m.fl. (2000). Barthes (1957/1969: 63ff, 172ff och 250f) menar att den småborgerliga exotismens myter reducerar det potentiellt skrämmande Afrika till en kittlande "kasperteater" som förvisas till "männslighetens yttersta gränser" och därmed inte längre blir förmögen att på allvar "hota hemmets trygghet". Russell (1996) påvisar från USA överförda stereotyper kring det svarta i japansk populärkultur. Sernhede (1994a, 1994b och 1996 och 2002) analyserar vita ungdomars svarta identifikation i olika faser av nittonhundratalet. Om betydelsen av önskeidentifikation med de Andra, se även Fornäs m.fl. (1988), Todorov (1982/1992 och 1989/1993: 264) och Jonsson (1995). Thornton (1995: 72f) påtalar hur technovideor ställer svarta kroppar mot vit teknologi. Utanför musikområdet antyds den ytterst seglivade kopplingen mellan Afrika och Natur av att en överväldigande majoritet av världens naturfilm är inspelad i Afrika (Ganetz 2003).

Rytmen i de internationella flödena av jazzimpulser skiftade mellan olika länder, beroende på handelsrestriktioner m.m.; jämför exempelvis Jerderby i Nyquist (1995: 38, 44) med Johnson (2000: 12ff) om Australien och Atkins (2001) om Japan. Se Keil (1966), Huggins (1971), Garon (1975), Pattison (1987), Torgovnick (1990), Allinson (1994), Schwarz (1996), Nenno (1997) och Gendron (2002) om negrofili i Paris vid seklets början och primitivistiska strömningar runt jazz och blues. Middleton (2000: 70ff och 59f) och Gioia (1988: 45ff) påpekar hur tekniskt sofistikerad denna förment "primitiva" konstform egentligen är. Taussig (1993: 231) understryker det paradoxala i att moderniteten gödde primitivismen samtidigt som dess kolonialism utplånade de "primitiva" livsformerna. Ross (1989: 74) nämner som exempel på primitivism bland annat Alain Lockes samling *The New Negro* från 1925. Margolis (1954: 272ff) gav primitivismen en psykoanalytisk tolkning. Uttrycket "regression i jagets tjänst" härrör från psykoanalytikern Ernst Kris (1952); se även Fornäs m.fl. (1988), Fornäs (1995) och Sernhede (1996). Chernoff (1986), Tagg (1989), Danielsen (1999) och Brusila (2001) kritiserar etniska ideologier runt så kallad "svart" musik. Dawidoff (1995) ser Irving Berlin som exempel på de många judiska artister och konstnärer som försökte göra Amerika mer sofistikerat och tolerant genom att smälta samman vita europeiska med svarta afroamerikanska stilar och därmed förmedla mellan kultursfärerna. Les Back (1996) ser svart identitet som både en reaktion mot rasism och en självkonstruerande process, där blandade etniciteter utvecklas genom ömsesidig identifikation i dialoger mellan olika grupper. Frith (1988: 61) ser bakom den tidiga jazzens attraktivitet i England ett pockande begär hos förorternas unga medelklassmän, vars skräck för att vara icke-autentiska födde en otålig strävan efter äkthet som svart amerikansk musik tycktes erbjuda. Wiedemann (1982: 110ff, 227ff och 374f) går igenom hur ord som "neger" och "svart" gavs negativa konnotationer

och ger exempel på ”kannibaliskt negerförakt” i tjugotalets danska jazzreception och på fascistiska inslag i trettioalets jazzdebatter. Pope (1994: 3ff) finner sex grundmetaforer i amerikanska jazzdiskurser: (1) sjukdom, (2) sexualitet, (3) frihet från regler och förnuft, (4) religion, (5) primitivitet och (6) Amerika. Wiedemann (1982: 236f) nämner för danskt vidkommande sju gemensamma nyckelargument bland jazzens försvarare och fiender: (1) naturlighet, (2) kroppslighet, (3) enkel primitivitet, (4) allmänmänsklig lättillgänglighet, (5) vardagligt funktionell folklighet, (6) kollektivism samt (7) produktivt improvisatoriskt nyskapande snarare än reproduktion av skrivna verk. Olsson (2002) skildrar psykiatriskt inriktade röster i Strindbergereceptionen.

Everling (1993) överblickar svensk jazzlyrik. Espmark (1964), Olsson (1990), Adolfsson (1991), Madsen (1991), Kylhammar (1994: 163f) och Arnald (1995) ger relevanta analyser av Lundkvists författarskap. Lundkvists senare jazzkritik kan jämföras med Adornos kritik av ”pseudoindividualisering” och falsk, försonande utopi i jazzens improvisation och synkoper (Adorno 1937/1990, 1941/1990, 1955/1991, 1956 och 1977). Se även Lewandowski (1996). Middleton (1996: 14ff) anar en dold primitivistisk undertext hos Adorno och betonar dennes ambivalens inför jazz och populärmusiken i allmänhet.

Om Amerika och amerikanisering i svensk och europeisk kultur, se Pells (1992 och 1997), O'Dell (1997) samt Lagerkvist (2001a och b). Johnson (2000: 59) identifierar Australiens modernitet som en konvergens mellan det amerikanska, det populära, det massmedierade och det unga. Ett par bidrag av Rune Johansson i Olsson (2000) reder ut de komplexa relationerna mellan etnisk och nationell identitet. Franzén (2000: 69) påpekar att den nya livsrytmen måste försvenskas för att jazzen skulle få en bredare ungdomspublik, vilket lyckades först vid decennieskiftet 1940. Lilliestam (1996) analyserar de akkulturationsprocesser som förankrat afroamerikansk musik i Sverige.

”En same som rockar vittnar å andra sidan om att den moderna civilisationen tar sig fram överallt, också över polcirkeln, och att vi uppenbarligen lever i en uppbrottstid,” påpekar Broberg (1982: 43). Första gången Norge tävlade i Melodie Grand Prix 1960 var det med ”Voi-voi” (text och musik Georg Elgaaen, framförd av Nina Brockstedt), som skämtsamt parodierade ett samiskt uttryck och kom fyra i finalen. Den svarta sånggruppen Deep River Boys lär något år senare ha sjungit sången på norsk TV, på liknande sätt som man på femtiotalet framfört diverse sånger på svenska under sina folktoparksturnéer här. Samtidigt med uppvärderingen av de nomadiska samerna började de sydligare svenskarna vid sekelskiftet bli ”nomadiserande”, nämligen genom turismen (Broberg 1982). Även Hillström (1996: 20f) analyserar konstruktioner av främst fjällsamerna som ”nationens vildar, den dominerande kulturens ’andra’” och som ”en på

samma gång både lägre stående och begärlig *natur*". Jämför Karlsson & Öjmyr (1996) om främlingen som dröm eller hot i konsthistorien, om orientalism och synen på afrikaner samt om samerna och de etnografiska bilderna av äldre landsbygdsbefolkning.

Gilroy (1993a och b, 1996 och 1997) hör till dem som studerat en alternativ afroamerikansk tradition som en modernitetens transatlantiska motkultur. En som verkligen sprängde sina bojar och skapade sig en egen grund var Olaudah Equiano (1745–97), som föddes i nuvarande Nigeria, kidnappades som barn och exporterades över Atlanten som slav, men så småningom blev en fri man. Han verkade som politisk aktivist och utgav en självbiografi i London 1789 (Equiano 1789/1998; se även Gilroy 1997: 321). Hans ständiga resande bidrog till att ge honom en verkligt hybrid identitet, som han medvetet skapade genom att ständigt skifta namn – via Michael och Jacob till det märkliga Gustavus Vassa The African som han lär ha inspirerats till i kontakt med den svenske swedenborgianen och slaverimotståndaren Carl Bernhard Wadström. Papa Dees raplåt "Original Black Viking" (1993) är ett nyare svenskt exempel på att genom medveten hybridisering skapa sin egen grundval.

Det finns flera exempel på att stereotypiserande primitivism övergått i samarbeten över rasgränserna. Den judisk-amerikanske jazzveteranen Mezz Mezzrow berättade i sin memoarbok om identitetsosäkerhet och "mindervärdighetskomplex" inför sina beundrade svarta förebilder och kollegor, för vilka jazzen var "en geisir av kokande känslor" där man kunde "öppna alla fönster och låta det du har inombords vrålande rusa ut och låta instinkten och den musikaliska känslan överta kommandot" i "en revolution i toner" där hjärtat bestämmer över huvudet (Mezzrow & Wolfe 1946/1953: 127). Under en period levde han i New Yorks Harlem, mitt bland tidens stora svarta jazzmusiker, men blockerades först i sitt spel av ett raskomplex: "den färgade rasen fick mej att känna mej underlägsen och började få mej att fundera över, om jag var värd ett ruttet lingon som musiker" (Mezzrow & Wolfe 1946/1953: 227). Louis Armstrong hjälpte honom att hitta sin roll "som en länk mellan raserna" med ett blandat band där både vita och färgade ingick: "först borde ett vitt band ta med en färgad och inte tvärtom, därför att dom privilegierade borde göra dom första närmandena till vänskap med dom undertryckta" (Mezzrow & Wolfe 1946/1953: 228). Jämför också Taussig (1993: 192) om samspelet mellan "mimesis" (efterhärmande) och "alteritet" (särskiljande olikhet) när människor imiterar andras röster och därigenom omvandlar sin egen identitet.

Det kvinnliga

Fornäs (1995: 247ff) överblickar subjektsteorier om kön och identitet. Hirdman (1990) visar hur olika intressen balanserades i de svenska folkhemsutopisternas genuspolitik. Hall (1992) och Schulze m.fl. (1993) berör samspelet mellan kvinnlighet och det låga Andra, och Huyssen (1986) menar att modernismen ända sedan artonhundratalets slut associerat masskulturen med feminisering som kroppsligt känsloläslig motpol till intellektuellt förnuft. Ahmed (1999: 56) diskuterar samspelet mellan självtransformation och förhållandet till de Andra. Enckell (1990) menar att det filosofiskt sublimes, som är besläktat med de primitivistiska modernisternas utlevelseestetik, i själva verket utesluter både kvinnor och svarta. För könsaspekter på den tidiga svenska modernismens litterära riktningar, se Domellöf (1986) och Witt-Brattström (1988). Kopplingar mellan psykoanalys, kön och ras nämns av Torgovnick (1990), Pieterse (1990/1992: 37ff, 173f och 187), Schwarz (1996: 198) och Gendron (2002). Nenno (1997), Martin (1995) och Regester (2000) analyserar kvinnors plats i den moderna staden. Petro (1989 och 1997) påvisar i sin studie av Weimarrepublikens tyska filmer och illustrerade tidskriftsmagasin hur metropolen Berlin fungerade som metafor för moderniteten, som i sin tur oftast framställdes i kvinnlig gestalt. Keightly (1996: 150ff) visar hur hemmets hi-fi-teknik på femtiotalet gjordes till en maskulin frizon från hushållsarbetet, parallellt med framväxten av en maskulinistisk rockkultur. Hi-fi-vurmen såg ned på televisionen som ett lågt och kvinnligt medium. Männen bröt sig loss från familjesamvaron framför radion och televisionen för att med sin skivsamling bekräfta och försvara sin manliga individualism mot den homogeniserande och feminiserande masskulturen med hi-fi som vapen i könskampen om makten över hemmets rum. Kittler (1985/1990) anser att medier som skrivmaskinen, filmen och grammfonen kring år 1900 upplöste hierarkiska könsmonster, förde fram aktivt skrivande kvinnor och fick identifikationen av kvinna och natur att tyna bort. I den faktiska historien stärktes snarare sådana natur/kvinnaindentifieringar av de resonemang hos bland andra Nietzsche som Kittler själv åberopar och som många modernistiska strömningar faktiskt bidrog till.

Pickering (1996: 162, 183 och 197) visar bland annat att brittiska minstrel shows under 1930-talet flyttade fokuset från rasmässiga till könmässiga stereotyper, med mer misogyni än rasism. Gioia (1988: 132) diskuterar jazzens förhållningssätt till sång och ord. Betoningen av det opolerade och därmed "äka" svarta ursprunget var viktigt även för femtiotalets tradjazzkretsar (von Konow 1983/2000: 9f). Enligt del 3 av Utbildningsradions TV-serie om svensk jazz (TV1 2/4 1996) var det amerikanska hårdkokta deckare som inspirerade femtiotalets svenska cooljazz. I denna filmgenre fanns en tveeggad hållning till sexualitet och fala kvinnor: den nya kvinnan var både frestande och farlig, hon kunde inte bara

uppträda som vänt offer för grymma män utan också själv vara en ond men förförande kraft. Utifrån David Riesmans analys av den utifrånstyrda personlighetstypen knyter Cawelti (1976: 153ff) detta ambivalenta kvinnoförakt till samhälleliga förändringar som problematiserat den manliga självsäkerheten och fött en rädsla för kvinnor som blivit mer ekonomiskt och socialt oberoende av manlig dominans. Deckargenren erbjuder männen tillfällig lindring av deras ambivalenta känslor inför eftersträvarde sociala och sexuella mål (rikedom och kvinnor).

Reynolds & Press (1995) och Ganetz (1997) diskuterar de dilemman kvinnliga artister ställs inför. Lagercrantz (1997) skildrar kvinnliga scenartisters villkor runt sekelskiftet 1900. Pope (1992: 5f) och Atkins (2001: 68ff och 100ff) beskriver en japansk subkultur av välsituerade västorienterade stadsungdomar, där särskilt de unga kvinnorna förkroppsligade ett modernt Japan genom att yrkesarbeta, dansa på fester och danssalonger och allmänt bete sig mer självständigt än förr. Liksom i USA fanns också i Japan "taxi dance halls" där kvinnor anställdes för att dansa mot betalning. Vid slutet av trettioalet hade denna "moga" ("modern girl") kommit alltmer i vanrykte.

Den omfattande feministiska diskussionen kring kvinnors plats i den borgerliga offentligheten samlas i Meehan (1995). Virginia Woolf (1932/1989) var liksom Karin Boye ambivalent i synen på modern shoppingkultur och uttryckte en kritisk fascination inför masskulturens lätttrörliga fantasiflöden. Nava (1995, 1996 och 1998) polemiserar mot Nancy Fraser och andra som hon anser alltför mycket har reproducerat den traditionella manliga bilden av modern urbanitet som männens monopol och framhäver vikten av kvinnors tillträde till och synlighet i flera av storstadens offentliga rum, särskilt de som förknippas med konsumtion. Konsumtionens platser och praktiker ger än idag viktiga nycklar till att förstå kvinnlighetens moderna villkor; se exempelvis Bowlby (1985), Pumphrey (1987: 193), Ganetz (1992), Felski (1995) samt Bjurström m.fl. (2000: 42ff). Stallybrass & White (1986: 37ff) ser också en överskridande potential i de kommersiella rummens kosmopolitiska sönderbrytande av lokala strukturer, med vissa kopplingar till det karnevaliska. Som Taussig (1993: 29) påpekar var en kritiker som Walter Benjamin alls inte emot den kapitalistiska varan som sådan utan försökte tvärtom gå in i dess värld för att därur utvinna dess överskridande potentialer. Så kan också Karin Boyes *Astarte* läsas.

Röster som gjorde skillnad

Med sin kritiskt historiska materialism ville Walter Benjamin (1955/1969: 179ff) bryta med historismens "inlevelseförfarande" som lever sig in i historiens segrare, "tända hoppets gnista i det förgångna" och hindra "kulturavret" från att förbli makthavarnas byte: "Det finns inget kulturdokument som inte samtidigt är ett dokument över barbari. Och lika litet som kulturavret självt är den traditionsprocess som fört det vidare från den ene till den andre fri från barbari. Den historiske materialisten place- rar sig därför i möjligaste mån på avstånd från denna process. Han ser det som sin uppgift att stryka historien mot håren." Ricoeur (1976) framstäl- ler hermeneutikens tolkningsbegrepp som en spirallrörelse mellan förklar- ing och förståelse, och Todorov (1982/1992: 157) betonar det oupplösli- ga sambandet mellan skillnad och tolkning.

Tankarna om "1930" och "1940" inspireras av det Kittler (1985/ 1990) kallar diskursnätverken "1800" respektive "1900".

Fornäs (1994b, 1995a, 1997a och 1997b), Lindberg (1995), Frith (1996) och Ganetz (1997) diskuterar subjektspositioner i populärmusik; Fornäs m.fl. (2002) studerar detta i cyberkulturen. Pieterse (1990/1992: 212ff) talar om att "klassism", sexism och rasism är delar av ett "hierar- kiskt patos", grundat på viljan till makt över andra och rädslan att förlö- ra sina privilegier. Patricia Hill Collins (1990/2000: 245ff och 277ff) talar om "intersektionalitet" där dimensioner korsas ("intersect") samt föreslår "transversal politics" för att bygga koalitioner utifrån ett "paradigm of intersectionality" där olika identitetsformer konfronteras och samverkar. Beck (2002: 18) ser "dialogisk fantasi" som central för ett kosmopolitiskt perspektiv som låter skilda kulturer och förnuftstyper mötas inuti vars och ens liv. Stallybrass & White (1986: 2f) analyserar hur "interlinked hierar- chies" utvecklas mellan högt och lågt inom domäner som de psykiska for- merna, människokroppen, det geografiska rummet och den sociala ord- ningen. Nava (2002: 94) talar om en kosmopolitisk flört med det främ- mande som gör skillnad till något normalt.

Pseudonymer

Följande pseudonymer är i förteckningarna över populära sånger, blåblusrepertoar och filmer utmärkta med en asterisk (*).

Alice Babs	Alice Sjöblom, f. Nilson	Karl Gerhard	Karl Emil Georg Johnson
Arth. M. Berco	Arthur Magnusson Berndt Carlberg	Kå-Jo	Olle Kellerman & Erik Johansson
Bo Hallman	Nils-Eric Hall (Nonne Hall)	Nic Layton	Stig Hansson (Jules Sylvain)
Cam Cello	Arthur Magnusson Olle Carle	Nico Nils-Georg	Harry Nicolausson Nils Perne & Georg Eliasson
D. Les Carr	Leonard Feather & Jane Feather	Nils Sverker	Sverker Adhe
Dix Dennie	Gösta Stenberg	Ninita	Ingrid Reuterskiöld
Domino	Georg Eliasson	Nonne Hall	Nils-Eric Hall
Est-Ce-Qu'il	Eskil Eriksson	Pim-Pim	Lennart Falk
Flux	Knut Olsson	Roland	Roland Levin
Fred Winter Fritz-Gustaf	Sten Njurling Fritz Gustaf Sundelöf	Sickan Carlsson	Anna Greta Carlsson
Gus Morris	Gustaf Wahlenius	Silas	Sven Karlsson (Sven Paddock)
Gustav Wally Gösta Stevens Hans Gilbert	Gustaf Wallenberg Gösta Nilsson Sven Gunnar Johnson	Skånska Lasse Snoddas S.S. Wilson Sunde	Theodor Larsson Gösta Nordgren Anita Halldén Erik Frykman
Hedeby Helan	Gustaf Johansson Sven Helin	Svarta Masken Sven Goon	Anna Myrberg Sven Flodin
Herr Dardanell Hjorvard Igor Borganoff	Tor Bergström Gustav Johansson Sten Njurling (Fred Winter)	Sven Paddock	Sven Karlsson
Jacques Armand John George Jokern	Olof Thiel John Hedberg Nils Perne		
Jules Sylvain Kai Gullmar Kai och Len(n)	Stig Hansson Gurli Bergström Gurli Bergström (Kai Gullmar) & Lennart Falk (Pim-Pim)		
Kar de Mumma Karl-Ewert	Erik Zetterström Karl-Ewert Christensson		

Index

(*B* + romersk siffra betecknar sida på bildarket.)

- ABBA 250
ABF 33, 37, 80, 150, 160–161, 163,
300
objekt 221
”Aclutti busch boosch bumpa
Albertina” 219
Adorno, Theodor W. 285, 288
Afrika 86, 88, 107, 206, 217, 220–
221, 227–231, 233, 235, 237–240,
242, 263, 272, 290, 327, 329, 334,
340, 345, 361
afrikanism 201, 218, 220–222, 262,
274, 338
afroamerikansk kultur 13–14, 19–21,
29, 37–38, 45–46, 49–50, 80, 100,
112, 123–124, 128, 134, 167, 171,
193, 194, 204, 206, 216, 220, 222,
227, 231, 240, 246, 248, 251–254,
256, 261, 264, 266, 272, 274,
278–279, 282, 286, 290, 303, 335,
345, 361, 363
Aftonbladet 129, 172, 213, 328
”Agitatorn” 146
agitprop 17–18, 24, 31, 39, 141, 143,
149–152, 154, 161, 163, 358,
Ahlgren, Ernst, se Benedictsson, Victo-
ria
Ahrenberg, Albin 200
Ahrle, Elof 252
”Aj-aj-aj – vilken röd liten ros” 222
”AK-sången” 149
aktivister 36, 39, 141, 154
Aladdin-noter 65
Alfredson, Hans, se Hasse & Tage
Alfvén, Hugo 38, 199
Alice Babs, se Babs, Alice
”Alice i Tyrolen” 257
Allers Familj-Journal 65, 257
”Allt går i swing” 267
Almqvist, Stig 172
”Alpens ros” 259
alperna, se turism
amatörkultur 32, 50, 60, 67, 135,
149, 151–152, 154, 160
Amerika (se även USA) 13, 26, 37, 48,
64–65, 67, 85, 97, 208, 228, 231,
235, 239–244, 247–248, 255, 272,
276–278, 290, 311, 361
amerikanisering 205, 226, 240–241,
269, 307
An American dilemma 195
Anderson, Marian 211; *B* VI
Andersson, Folke ”Göken” 66, 280
Andersson, Hans 130, 280
Andersson, Harald ”Bagarn” 66, 141,
150–153, 155–156, 158, 300;
B XVI
Andra (de, den, det) 15, 40, 193, 197,
218–219, 221–222, 227, 234, 236,
254, 261, 267, 270, 274, 283, 289,
307, 333, 335, 339, 342, 344, 346,
351, 356–357
Andreasson, Axel *B* XVI
androcentrism 158
androgyna 294, 298, 304, 307–308,
314, 330–331
Aniara 102
antimodernism 30
Apollo 278
Apollon 219
Arbetsinstitutet 159, 163
Arbetaren 158–159, 300
Arbetsföreningarna 163
”Arbetarmarseljäsen” 155
arbetarrörelsen 23–25, 31, 37–38, 80,
90, 103, 143, 146, 150–151, 153,
159–164, 181, 207
Arbetspartiet 152
Arbets-Tidningen 154, 210
Armstrong, Lil 296; *B* VI
Armstrong, Louis 26, 63–64, 67, 89,
105, 125–127, 137, 170, 174, 189,
203, 210–216, 224, 226, 228–229,
232, 258, 296, 345; *B* VI

- Arnér, Borghild 205
 Asien 219, 221, 235
 Asklund, Erik 38–39, 68, 73, 124,
 147, 159, 174, 243, 256, 311, 321
 Asmussen, Svend 276
Astarte 46, 92–94, 98, 100, 118,
 284–288, 295, 346–350, 356
Atlantvind 84, 231
 Atterberg, Kurt 198–199
 Auditorium 62, 125, 155, 183, 211,
 214, 216
 Audofon 301
 Austin, Lovie 295
 Avalon 62
 avantgarde, avantgardism 15, 51, 62,
 82–84, 142, 167–170, 172, 174,
 179, 185–187, 190, 216, 229, 234,
 299, 303, 351
 avköning 307–308

 Baal 93–94
 Babs, Alice (Alice Sjöblom, f. Nilson)
 27–28, 46, 53, 69–70, 72–73,
 80–81, 117, 119, 121, 129,
 133–134, 139, 141, 158, 176–177,
 179, 181–182, 188, 206, 219, 223,
 226, 245, 250, 254, 256–259, 264,
 277, 279, 281, 292, 298–303,
 317–318, 320, 323–326, 336, 338,
 345, 352, 362; *B* XII, XIII
 ’Babs’-febern 182
 Backlund, Albert 61–63, 127–129,
 138, 148, 176, 189, 225, 239, 282,
 301–302
 Bailey, Buster 327
 Baker, Josephine 137, 156, 211,
 228–229, 232, 258, 337–338, 345;
B IX
 Bal Palais 62, 162
 ”Balladen om Gustaf Blom från Bo-
 rås” 330
 ”Balladen om Herr Rosenbloms spele-
 män” 265
 ”Ballongvalsen” 74
 banjo 22, 46, 50, 97, 152, 155, 205,
 264, 275, 285
 Bartók, Béla 172

 bas, kontrabas 13, 155, 161, 163,
 173, 280
 Baudelaire, Charles 106, 348
 Baudrillard, Jean 357
 Beatles, The 139
 Beauvoir, Simone de 346
 bebop 29–30, 80, 104, 112, 168–169,
 171–172, 179, 185–187, 190, 239,
 276, 299
 ”Be-bop läres här” 148, 176, 262
 Beethoven, Ludwig van 117, 121, 165,
 171, 177, 306–307
 Beiderbecke, Bix 178, 280
 Bellman, Carl Michael 157
 Benedictsson, Victoria (Ernst Ahlgren)
 297
 Benjamin, Walter 95, 106–107, 123,
 234, 245, 272, 303, 335, 348
 Berendt, Joachim 224
 Berggren, Hinke 210
 Berggren, Henrik 117, 151
 Berggren, Manne 130
 Bergman, Hjalmar 99
 Bergman, Petter 114
 Bergström, Gurli (Gullan), se Gullmar,
 Kai
 Berns, Café 199
 Bernström, Rune *B* IV
 Berry, Chuck 177
 Bertil, prins 249
 Berzeliiterrassen 62
Bibeln 93, 321
 bilar, se kommunikation, transporter
 bildningsförbund 33
 Billquist, Ulla 157, 307, 313
 biografier 33, 57, 61, 94, 115, 156,
 200
 Bird, se Parker, Charlie
 Birka 62
 bisexualitet 330
 Bishop, Joe 183
 Björke, Ejnar *B* XI
 Björling, Gunnar 38
 Björling, Jussi 117
 black metal 7
 Black People 209
Blackboard Jungle 119

Index

- black-bottom 207
blackface 206, 226
Blanche-Revyn 129
Blom, Ture 160
Blomberg, Erik 116
Blomdahl, Karl-Birger 102
"Blue Drag" 232
"Blue Prelude" 183
Blue Rhythm Band, se Hayes, Edgar
"Blue yodel no. 9" 258
blues 51, 67, 69, 76, 101, 121, 179,
185, 231, 257–258, 285, 295, 330,
338, 343, 350
Blut und Boden 260
Blå blusen, blåblusrörelsen 17, 24,
143, 146, 149–157, 159–160, 189,
248, 259, 300; *B XVI*
blåsorkestrar 32, 155–156
Bodin, Lisbeth 45–46, 72, 81, 121,
134–135, 258, 263, 267–268, 298,
326
Bonniér, Olle 102
Bonniers 85
"Bonnjazz" 21, 120, 266
borealism 262
Borg, Brita 179, 263, 314
Borganoff, Igor 281
Borneman, Ernest 190
Borås Tidning 217
Bourdieu, Pierre 189
Boustedt, Christer 139, 169–170
Boye, Karin 46, 90, 92–93, 96–98,
118, 249, 283–288, 292, 295, 305,
346–351, 356, 358; *B XIV*
Brandelius, Harry 66, 260
Brecht, Bert(olt) 91, 154, 159
Brehm, Simon 138; *B IV*
Bremer, Fredrika 307
Bretherton, Freddie 38, 199
Broadway 278
Broberg, Gunnar 262
Brodin, Knut 46, 123
Broman, Ivar 326
Broman, Sten 213
Brown, Pete *B V*
Brubeck, Dave 172
Bruér, Jan 126
"Bruten isolering" 71
Bäck, Knut (-ck.) 212
böcker 40, 52, 61, 66, 80
Bödeln 285, 289
Cabin in the sky 204
cakewalk 19
call-and-response 81, 149
Calloway, Cab 64, 80–81, 129, 229,
275
"Campingvalsen" 76
"Campingvisa" 145, 259
"Caravan" 338
Carle, Olle (Cello) 324
"Carl-Gustav" (insändarskribent)
200–201
Carlson, Stig 39, 69, 114, 159, 174,
188
Carter, Benny 26, 37, 48, 189, 224,
275–276
Caruso, Enrico 66
Castegren, Nils *B IV*
Cecil 217
cello 155
Cello, se Carle, Olle
Chandler, Jeff 208
charleston 20, 46, 120, 199, 207, 209,
307, 309, 312
Chevalier, Maurice 156, 277
Chicago 64, 104, 251, 277
China 226, 277
Chocolate Kiddies 141, 209–210
Christensson, Karl-Ewert, se Karl-
Ewert
Cirkus 25, 154, 212, 275–276, 282
Citykyrkan 23
"Civilization (Bongo, bongo, bongo)"
108, 145, 191, 283
-ck., se Bäck, Knut
Claesson, Stig (Slas) *B VIII*
Clarté 33, 90, 92, 101, 104, 159, 185,
230, 239, 296
Clarté 159, 207, 210
Club 78 62, 301
Coban (brottare) 203
"Coffee calls for a cigarette" 319
Connor, Herbert 183–184

Moderna människor

- Conrad, Joseph 237
 cool jazz 30, 36, 172, 179, 239
 Cooper, James Fenimore 284
 Cotton Club 63, 81
 country 258, 273
 covers 250
 Cox, Ida 296
 Crona, Per Arne 302
 crooner 80
 Cross, Mary Ann (f. Evans), se Eliot, George
 Crystal Band, The 275
 cyborg 7, 91–92
- Dagens Nyheter* 125, 131, 150, 182, 185, 211, 225, 241, 250
 Dagerman, Stig 159
 Dahlquist, Lasse 46, 80, 267
 Dalquist, Valdemar 74, 315
Damernas Paradis 350
 Danielsson, Tage, se Hasse & Tage
 dans 12, 19–26, 28–29, 31–39, 45–46, 48, 50, 52, 62, 68, 77, 81, 83, 89, 92–93, 97, 113–114, 120, 123–124, 126, 128–129, 131, 133, 139, 142, 147–148, 155–156, 162–163, 165, 170, 175–176, 179–181, 183, 197, 199–200, 202, 206–208, 215, 217, 222, 225, 244, 246, 253–254, 259–260, 262, 264, 266–267, 278, 280–281, 285–286, 288, 290, 298–299, 302, 305, 309–310, 312–315, 317, 319–321, 325, 327, 332–334, 343, 348, 352, 358, 362
 dansbaneområdet 27–28, 37, 55, 117, 181, 267, 320
 dansbanor 33, 148, 160, 181, 217, 266–267, 360
 dansmusik 7, 13, 18, 20, 24–26, 28–29, 33–34, 63–64, 69, 114, 137, 159, 165–166, 168, 175, 177, 183, 185–187, 190, 210–211, 271
 dansvisa 46
 De Raux, Bob 226
 De svenske 82
 ”De’ gör gumman me’” 143, 309, 319
 ”De’ har jag pippi på” 309–310
- Debussy, Claude 178
 demonisering 291
 ”Den okända jazzen” 104
 ”Den okände soldaten” 144
 ”Den vackraste visan” 144
Den vita demonen 319
Det andra könet 346
Det blir bättre i vår 63
Det farliga könet 321
 ”Det farliga könet” 321, 337; B VII
 ”Det finns en flyktig likhet” 54, 310
 ”Det går så länge som det går” 53, 72
 ”Det går över” 76, 145, 331
 ”Det har alltid varit min dröm” 55, 73, 323
 ”Det kan inte gå i längden” 76, 319
 ”Det kommer en vår” 79, 123, 145
 ”Det ligger i luften” 75
 ”Det ordnar sig alltid” 77–78
Det stora varuhuset 350
 ”Det står skrivet uti stjärnorna” 311, 332
 ”Det var Bohus bataljon” 143–144
 ”Det är den stora, stora, stora, stora kärleken” 165
 ”Det är inte gott att vara pojk!” 265
 ”Det är min musik” 76, 350
 ”Det är så underbart och stärkande i fjällen” 259
 ”Det är vår generation” 109, 113
 dikotomisering 41–42, 169, 194, 221, 294
 Din egen röst 28, 69, 72, 156, 301, 326
 Dionysos 219
Dirty Dancing 119
 diskurs 16–17, 194, 291, 294, 351, 357, 359
 dixielandjazz 29–30, 33, 36, 121, 138–139, 168–169, 171, 178–179, 186–187, 278
Dollar 30
 Domnérus, Arne ”Dompan” 176, 208, 302; B VIII
 Dovzjenko, Aleksandr 103
 dragspel 13, 22, 63, 66, 104, 152, 155, 165, 188, 222, 264, 266

Index

- Drömmar och mål* 132
"Du svarte zigenare" 262
Dumas d.ä., Alexandre 283
Duo ja 257
"Då reser jag med Klara till Sahara"
219
"Där ä' han igen" 72
- Edström, Olle 150
Edwards, Earle 278
"Efteråt" 310
Egner, Thorbjörn 205
Ehrling, Thore 69, 121, 173, 177,
179, 187, 199, 217, 224–225
Eisenstein, Sergej 103
Eisler, Hanns 154
Ek, Rudolf B XVI
Ekelöf, Gunnar 288–289, 292
Eklund, Ernst 91
"Eko från skyttegravan (Det är färdigt
igen)" 155
Ekäs, Ruth "Pyret" 301
Eliot, George (Mary Ann Cross, f.
Evans) 297
Ellboj, Rune "Lulle" 171, 277
Ellington, Duke 26, 28, 59, 62, 64,
89, 171–172, 183–184, 203, 211,
224, 229, 232, 253, 263, 275–277,
279, 282, 296, 332, 338; B VI
"En cowboy rider i det blå" 75, 145
"En droppe zigenarblod" 262
"En hemmagjord spanjor" 223–224
"En kantat vid Stockholmsutställ-
ningens öppnande" 82
"En liten flicka med resegrammofon"
71, 76; B XI
"En liten fnurra på trå'n" 70
"En liten, liten man i ett stort, stort
krig" 144, 224
"En mänskenspromenad" 222, 224
En piga bland pigor 310
"En röd liten stuga" 204, 253
"En schlager i Sverige" 53, 191, 270
En stilla flirt 75, 316
"En stilla flirt" 79, 124, 315, 332, 347
"En swing i det gröna" 120, 146, 266
En trallande jänsta 81, 121, 181, 259,
318
Enders, Georg 114, 250
Engelin, Bertil B XVI
Engels, Friedrich 161
England 20, 22, 24, 26, 67, 195, 210,
240–241, 334
Enwall, Helmer B VI
Erbo, Folke 176
Eriks, Gustaf Rune (Eriksson) 38, 47,
56, 63–64, 68–69, 80, 101–104,
114, 125, 138, 159, 169, 174,
185–186, 188–189, 239, 242, 275,
296, 300, 343–344; B IV, VIII, XIV
Erikson, Gunnar 85–86, 103–104,
231, 233, 296, 340
Eriksson, Folke "Eriksberg" 280
Eriksson, Liss 102
Erixson, Sven 102
Ernst, Jack B X
essentialism 16
Estrad 26, 29, 178, 224
etnicitet 14, 41–43, 194–196, 206,
218, 222, 240, 254, 263, 265, 283,
289–290, 294, 361
"Ett stänk av solsken" 77
"Eva" 311
"Evangelist (skiss till ett Lawrence-
porträtt)" 339
Everling, Bo 297
exotisk 20, 40, 98, 105, 185,
202–204, 219, 222, 226, 229, 233,
257, 259–260, 262, 264, 270, 272,
279, 338
exotism 218, 220, 222–223, 232–233,
237, 256, 260, 262–263, 271, 273,
288, 338, 340, 362
experter 104, 113, 185–186, 224, 359
Expressens elitorkester 172
expressionism 91
- fackföreningar 147, 160, 163
Faderman, Lillian 330
Fagerlund, Åke 66
Fagerström, Allan 104
"Faktiskt-Absolut-Nästan-Närpå"
76, 315

- Falk, Lennart "Pim-Pim" 350; *B XIV*
Fanfar med fem trumpeter 68, 124,
 147, 159, 311, 321
 Fanon, Frantz 274, 279, 344
 "Fanorna" 150
 fans 34–36, 56, 61, 64, 69, 176, 189,
 224–226, 275, 278, 290, 345
 Fasching 62
 fascism 25, 56, 143, 202, 274–275,
 345
fem unga 84, 230, 284, 339
 Fem unga 38–39, 84, 109, 116, 118,
 174, 256, 289
 feminisering 306–308, 331, 333, 350
 feminism 304, 352
 Fenix-Kronprinsen 23, 163
 Fenix-Palatset 23, 27, 161
 Fernström, Erik, se Williams, Jerry
 film 11–12, 14, 16–17, 19, 30, 34–35,
 37, 39–40, 45, 52, 56–57, 60, 67,
 72, 74–76, 80, 95, 103, 108, 119,
 133, 135, 145, 149, 155–157,
 164–165, 174, 186, 191, 231, 241,
 253–255, 257, 262, 298, 303, 305,
 310, 319–320, 321, 328–330, 347,
 358, 362
Filmjournalen 172, 324
 filmmusik 57, 188
 filmslager 157, 204, 219
 fiol, se violin
 Fischer, Randi 102
 Fisk Jubilee Singers, The 275
 Fitzgerald, Ella 299–300
 Fitzgerald, F. Scott 47
 Five Royal Imperials 275
 fjällen, se turism
 Flamman, Café 136, 301
 flappers 298, 308
Flickan från varuhuset 350
 "Flickan går i ringen" 253
 Flickery Flies 179
Flickorna från Gamla stan 54, 72
Floderna flyter mot havet 86, 123, 331
 flyg, se kommunikation, transporter
 "Flygande Holländar'n" 329
 "Flygarvalsens" 74, 76, 256
 Foerster, Svante 39, 114, 174, 296
Folkets Dagblad 210
 Folkets Hus 160, 271
 Folkets Hus-teatern 319
 folkhemmet 7–9, 24, 27, 77, 105, 142,
 193, 203, 248, 265, 268, 289, 355,
 360
 folklighet, folkligt 30, 47, 88, 102,
 105, 108, 141, 149, 151, 153, 168,
 175–176, 178, 186, 189, 229, 243,
 264, 266, 268
 folkmusik 47, 110, 168, 170, 173,
 185, 192, 203, 229, 231, 242, 268,
 360
 folkparker 29, 31, 33, 160
 Folkteatern 154
 folkvisa 110, 153, 229, 231–232, 253,
 268
 Forssell, Lars 145
 Forsslund, Karl-Erik 55, 344
 fotografi 71
 foxtrot 19, 20, 29, 51, 67, 89, 159,
 208, 257
 Frankrike 20, 24
 Franska Hotkvintetten 28, 280
 Freud, Sigmund 90
 fri kärlek 342
Frihet 180
 frijazz 30, 169, 220
 frikyrkorörelsen 31
 "Fritiof i Arkadien" 244, 326
 främlingsfientlighet 197, 207
 främmande, det 43, 100, 193–194,
 197, 199, 218, 221, 231, 251–253,
 260, 265, 270–271, 273, 281–283,
 287, 289–291, 293, 351, 361–362
Fröken Vildkatt 253, 258
 funkis, funktionalism 25, 47, 53–55,
 77, 106, 242, 245, 349
 fusionsjazz 30
 futurism 11, 91
40-tal 104, 167, 169
 "Får jag bli din tangokavaljer" 79,
 323
 Färg och Form 102
 Färnström, Nils 251, 253, 299
Fönstret 28, 54, 161, 179, 346
 Föreningen Svenska Tonsättare 198

Index

- föreningsliv 135
försvenskning 251, 253
- ”Gajo är bäst!” 225
Garbo, Greta 301
Garland, Judy 326
Gatans serenad 117, 177, 267
generation 14–15, 36, 43, 47, 92, 104,
109–114, 119–120, 124, 127, 134,
136, 138, 140, 148, 161, 184, 192,
240, 275, 293, 303, 357, 359
genus 294
Gerhard, Karl (Karl Emil Georg
Johnson) 20–22, 39, 50, 70–71, 98,
113, 118, 125, 129, 131, 142–143,
145–146, 149–150, 152–154, 157,
164, 249, 280, 307, 311, 315, 331;
B IX
Gershwin, George 167, 171, 314
Gill, Olle 102
Gille, Gustaf 49, 214, 327
Gillespie, Dizzy 224, 302
Gisvold, Sven 115
gitarr 13, 65–66, 137, 155, 275, 280
Glöd 123, 230, 339
G.N., se Nystroem, Gösta
Goodman, Benny 332
Graf Zeppelin 74
grammofon, grammofonskivor 14,
16–17, 19, 20, 22–23, 26, 28,
32–34, 36, 38, 45, 49, 52, 57–69,
71–72, 85, 87, 127, 148, 156, 163,
167, 176, 182, 184, 202–203, 210,
224–225, 241, 243, 250, 255, 269,
275, 280, 295, 302, 329, 331, 352
”Grammofondille” 71
Grand Hôtel 23, 38, 67, 199, 217,
277
Grappelli, Stephane 280
Grieg, Edvard 263
Gripsholm, M/S 67, 278, 280
growleffekter 263
G R-t, se Rybrant, Gösta
”Gränsreglering” 241
Gröna Lund 130
Grönholm, Anna-Lisa 66, 150, 153,
155–157, 300; B XVI
”Gubben Noak” 242
Gullin, Lars 179; B IV
Gullmar, Kai (Gurli [Gullan]
Bergström) 55, 262, 292, 297, 301,
330, 350; B XIV
Gustaf V, kung 256
Gustafsson, Nisse B VI
Gyenes, Lil B VI
”Gå och lägg dej mamma!” 46, 71,
73, 120, 314; B X
”Gå opp och pröva dina vingar” 70,
75, 79, 121
gårdsmusikanter 32
Görling, Zilas 338
Götberg, Rolf B XVI
*Göteborgs Handels- och Sjöfarts-
Tidning* 146, 154, 187, 214, 217
Göteborgs-Posten 154, 212
”Götgatan” 183
- H., se Henrikson, Alf
habitus 189
Hagberg, Elsa 257
Hall, Adelaide 296
Halldén, Anita, se Wilson, S.S.
Halldén, Nalle 297
Hallman, Adolf B II
hambo 29
”Hambo-Swing” 267
”Han är ett bedårande barn av sin
tid” 249
Hansson, Georg 302
Hansson, Per Albin 8, 24, 55, 248
Hansson, Stig, se Sylvain, Jules
Hansson, Åke 154
”Happy Birthday” 277
Haraway, Donna 91
Harlem (Nalen) 62–63, 219, 299
Harlem (New York) 63–64, 87, 147,
168, 227, 229, 233, 240, 251, 256,
269, 272, 330
”Harlems ros” 147, 331, 336–338,
346, 349, 352
Harmoni 301
Harris, Jack B I
harskrämla 155

- Hasse & Tage (Hans Alfredson och Tage Danielsson) 71
 Hasse Z. (Hans Zetterström) 324
 Hasselgård, Åke 30, 138; B IV
 Hawkins, Coleman 26, 125–126
 Hayes, Edgar 218
 ”He’s the hottest man in town” 275
 Hedeby, se Johansson, Gustaf
 Hedén, Gösta ”Trappan” B VII
 Hedin, Sven 281
 Hednoff, Harry 275
 Heidegger, Martin 96
Heidi 259
 Helander, Olle 104
 ”Helgdagskväll i timmerkojan” 66
 Hellkvist, Otto 225, 319
 Hellström, Nils 47, 173, 224, 243, 276–277, 296
 Hembygden 182, 200
 ”Hemma i våran kåk dansas det Lambeth Walk” 266
 hemmet 32, 52, 60, 66–67, 163
Hemmets Veckotidning 229
Hemskt men sant B XVI
 Henrikson, Alf 38, 225
 Henriksson, Olle ”Bejsan” B VI
 Hentoff, Nat 295
 Hep Cats 176
 heterosexuallitet 7, 294, 330–333, 361
 ”Hey, diddle, diddle” 81
 hierarkier 177, 243, 291, 294–295, 314, 345, 356, 360, 362
 High Society 139, 187, 217
 Hines, Earl 232
 hiphop 363
 Hippodromteatern 209
 hipster 228
 Hirdman, Gunnar 161
 Hitler, Adolf 143, 202, 277
 Hjorvard, se Johansson, Gustaf
 Hjärne, Nadja 316
 ”Ho-dadia-da” 78, 81, 117, 121, 177
 Holiday, Billie 299
 Holm, Knut 151
 Holmquist, Manfred 29, 181, 320
 homoerotik 311, 330–333
 homosexualitet 93, 294, 330–333
Hoppla vi lever! 154
 Horkheimer, Max 288
 Horn, Bunta (John) 187
 horor 348–349, 352
 hot, hot-jazz 64, 85–86, 88–90, 92, 112, 162, 168, 174–175, 183, 200, 205–206, 215, 230–233, 238, 254, 278, 280, 320, 332
 ”Hot love” 81
 ”Hot-Jazz” 85–86, 232
 ”Hottentotternas morgonbön” 204
 ”Hottentottvisa” 205
 ”How do you do, Mr Swing” 70, 77, 81
 Hughes, Langston 84, 168, 231, 233
 Hughes, Spike 296
 Hugoprojektet 195
 Hülphers, Arne 202
 Humes, Helen 296
 ”Hundragruppernas sång” 155
 Hunter, Alberta 295
 ”Hurra va’ ja’ ä’ bra” 70–71
 Husbondens Röst (HMV) 69, 330
 Hutton, Ina Ray 300
 hybridisering 257, 291
 Hylton, Jack 25, 211
 Hästskobaren 62
 ”Hör din egen röst” 156
 ”Höstsol” 79
 ”I bergakungens sal” 263
I dur och skur 226
I ett järnbruk 160
 ”I går Ludwig van Beethoven ... I dag Duke Ellington” 171
 ”I jazzens virvel” 316
 ”I want music” 176
 ”I want to yodel” 258
 ”I would like to sing a song” 298, 323
 I.P., se Pergament, Ilse
 identifikation 15, 21, 40, 43, 114, 246–247, 250, 260, 270, 278, 281, 364
 identitet, identitetsordning 11, 13, 15–18, 40–43, 53, 59, 108, 127, 142, 182, 193–194, 198, 210, 221–222, 236, 240, 245–246, 254,

Index

- 270, 281, 345, 353, 355–357, 359
Idestam-Almquist, Bengt, se Robin Hood
Idrottsbladet 27
imperialism 245, 288
improvisation 45, 58–59, 65–66, 86, 104, 155, 178, 194, 239, 250
Indien 219, 230
”Ingen ros utan törnen” 311
initiationism 86
”Inte gör det mej nått” 256
”Internationalen” 66, 76, 80, 145, 154, 156, 159, 259
Internet 52, 351, 363
”Invitation to a jumpy session party” 179
Isebel 93
”Ittma Hohah” 219
Iwring, Emil 320

”Ja må han leva” 277
”Jag har en liten melodi” 72, 332
”Jag har en liten Radiola” 73, 254–256, 269, 291, 303
Jag, Ljung och Medardus 99
”Jag skänker dig mitt lilla hjärta” 323
”Jag står här på ett torg” 145
”Jag är en nigger” 205
”Jag är främmande i detta land...” 288
”Jag är törstig efter kyssar” 123, 319
Jahr, Adolf 267
Jahve 93–94
”Jam Session” 172, 295
Janssons frestelse 316
Janthe, Sven 178
jazz age, the, se jazzåldern
”Jazz för ungdom” 29
”Jazz är vår tids typiska musikriktning” 229
Jazz. Historia – teknik – utövare 224
”Jazzband” 339
jazzband, jazzorkestrar 21, 139, 155, 160–161, 173, 187, 203, 357
jazzbönor 128
jazzdans 20, 39, 142, 180, 253, 285, 358
Jazzen anfaller 29, 56, 292; B XV
”Jazzen anfaller!” 53, 131, 176–177, 193, 332; B XV
”Jazzen i Sovjetryssland” 207
Jazzen under fem decennier 165
”Jazzens tekniska säregenheter” 173
Jazzens väg 104
”Jazz-epidemien” 49
jazzfilm 25, 282
”Jazzflugan” B III
jazzgossar 21, 98, 118, 122, 125, 128, 131, 308, 331
Jazzgossen 21
”Jazzgossen” 21, 113, 129, 142, 146, 307, 311
Jazzkungen 67
Jazzrytm 97
Jazzsångaren 61, 67–68
jazzsångerskor 69, 182, 295–302, 343
jazzåldern, the jazz age 8, 47
Jederby, Thore 56, 136, 138, 161, 187, 202, 208, 226, 282, 301; B IV
Jens Månsson i Amerika 247
Jezebel 93
jitterbug 20, 271, 313
”Jitterbug från Söder” 325, 332
”Jo, jo Josephine” 337–338
”Joddelswing” 257
”Joddlarflickan” 257
”Joddlar-jazzen” 257
”Joddlarparad” 223
joddling 76, 80, 223, 253, 256–259, 261
”Johan på Snippen” 21, 120
Johansson, Gustaf ”Hjorvard”/”Hedeby” 153, 307
”Johanssons boogie woogie vals” 269–270
Johnson, Eyvind 201
Johnson, James Weldon 275
Johnson, Karl Emil Georg, se Gerhard, Karl
Johnson, Malte 66
Jokern, se Perne, Nils
Jolin, Einar B I
Jolson, Al 61, 67
Jones, Arne 102
Jones, Rosita (g. Waldimir) 275

- Jones, Russell 275
Jordisk prosa 339
 jukebox 23, 33, 72, 163
 ”Julpotpurri” 263
 Jung, C.G. 90
 jungle 229, 263
 ”Jungle band” 229
 järnväg, se kommunikation, transporter

 ”Kabaret Europa” B XVI
 kabareter 22, 34, 143, 146, 152–153, 200, 202, 275
 kaféer 31, 33, 39, 48, 57, 61, 136, 163, 199, 301; B I
 ”Kaffe utan grädd” 76
 kampsånger 39, 153–156
 ”Kan du vissla Johanna” 46
 Kaos 23
 kapitalism 93, 99, 348, 350
 Kar de Mumma (Erik Zetterström) 129, 165
Karavan 85, 88, 296
 Karl för sin hatt 267
 Karl Gerhard, se Gerhard, Karl
 Karl-Ewert (Christensson) 51
 Karlfedt, Erik Axel 38
 Karlshamns Blå blusen-grupp 149
 Karlsson, Sven, se Paddock, Sven
 Keller, Greta 276
 Kenton, Stan 138
 Kessler, Harry 228
 Key, Ellen 344
 Kjellgren, Josef 39, 70, 174, 256
 Kjerrman, Egon 205
 klass 14–15, 36, 41–43, 130, 134, 141–143, 146–148, 185, 192–193, 207, 248, 291, 293–295, 307, 314, 359–360
Klockorna i Gamla stan 54, 313
 klubbar 26, 33, 61–62, 135, 147
 ”Kom in och se” 156–157
 Komediteatern 91
 kommersialism 94, 156, 168, 346
 kommunikation, transporter 12, 14, 16, 18–19, 22, 25, 27, 30–32, 49, 51, 70–71, 74–76, 80, 84, 89, 92, 115, 200, 209, 237, 241, 247, 256, 287, 329, 340, 355, 359, 361–363
 kommunism 23, 31, 37, 39, 141, 143, 146, 149–151, 153–154, 156, 158–159, 164, 207, 210, 233, 248, 275
 komponist, kompositör 36, 362
 konkretism 102
 Konow, Albrekt von 187
 konserter 26, 34, 52, 57–58, 60, 62, 66, 68, 125, 131, 137, 175, 183, 189, 250, 276, 302
 konserthus, konsertlokaler 33–34, 60
 Konserthuset, se Stockholms Konserthus
 konstmodernism 170, 172, 175, 360
 konsttraditionalism 170–171, 175, 186, 360
 konsumtion 76, 96, 246, 248, 287, 303, 352, 362
 ”Kors i Göta Kanal” 154
 KPMLr 133
 Kreugerkraschen 24
Krilontrilogin 201
 Kristallsalongen 275
 Kristeva, Julia 221
 kritik, recensioner 12, 34, 36–37, 113, 117, 125, 137, 150, 152, 156, 169, 189, 191–192, 197, 209–213, 216, 218, 225, 232, 239–240, 254, 266, 276, 290, 359, 362
 Krupa, Gene 332
 Krusenstjerna, Agnes von 305
 kubism 91
Kuble Wampe 154
 kulturexport 241, 246
 kulturimperialism 241
 kupletter 20, 39, 71, 143, 150, 153–156, 164, 191, 256, 309, 315, 337
 kvinnliga, det 43, 293, 299, 304, 324, 361–362
 kvinnlighet, kvinnligt 11–12, 40, 43, 191, 293–295, 297–300, 303–306, 310, 314, 318, 332–334, 337–338, 343–344, 346, 348, 350–351, 362, 364

Index

- kvinnofrigörelsen 305, 314, 350
”Kväsarvalsen” 242
Kylhammar, Martin 256
Kås (signatur) 129
kön 14–15, 41–43, 75, 111, 134, 148,
248, 291, 293–295, 304, 306–308,
314, 319, 322, 329, 332–333, 338,
344, 346–347, 353, 359, 365
”Köp hjärtan” 70, 76–77
- L., se Lindberger, Anton
La Révue Nègre 258
La Visite 62
Lagerkvist, Pär 38, 91, 285, 289
Lagerlöf, Selma 70, 315
”Lambeth Walk” 77, 148, 255, 266
”Landskap med telefontrådar” 70
lappar, se samer
Larsson, Carl 344
Larsson, Nils ”Banjo-Lasse” B VI
Larsson, Rolf B IV
Larsson, Theodor, se Skånska Lasse
Lawrences, D.H. 90, 123, 230
”Le Déserteur” 145
Le Quintette du Hot Club de France
280
Leander, Zarah 146, 157, 316
Lenin, Vladimir 161
Lidström, Jack 176
Liffner, Axel 114
Lilla land 73, 243, 311
Lind, Nisse 67; B VI
Lindberg, Helge 275, 355
Lindberg, Knut-Erik 102
Lindberger, Anton 211
Lindbergh, Charles 20, 74
Lindblom, Gustaf ”Topsy” 27, 226
Linde, Ulf 39, 114, 174
Lindgren, Erik 38, 102, 114, 238
Lindell, Lage 102
Lindorm, Erik B II
Lindström, Rickard 180
Lindy hop 20, 89
Liseberg 156, 271
Little Esther 226
Little Gerhard 169
”Little Ol’ Lady” 67
”Livet utan kärlek är som en bil utan
bensin” 75, 323
Livsdyrkare 320
ljudfilm 25, 57, 60–61, 68, 102–103,
164, 184
Ljunggren, Kurre 67, 280
LO 80, 229, 248
”Lola dansar” 46, 147, 311
”Lovsång till demokratin” 248
”Lulle’s lullaby” 171–172
Lunceford, Jimmie 26, 126, 217, 302
Lundborg, Herman 203
Lundén, Barthold 327
Lundgren (riksdagsman) 200
Lundholms Pianomagasin 55
Lundkvist, Artur 38–39, 70, 84–86,
89–92, 97, 100, 102–104, 114, 123,
137–138, 162, 167–168, 173–174,
185, 189, 213, 230–239, 242, 256,
279, 283–285, 296, 301, 326, 331,
338–340, 342, 344–345, 358; B
XIV, XV
Lyckoslanten 205
Lyktfisk 235
låga, det 11, 43, 141, 170, 175, 180,
187, 191, 202, 216, 231, 255, 324,
360–362
- Magistrarna på sommarlov* 28, 117,
133, 177, 325
Mailer, Norman 222, 228
mainstream 143
mandolin 65–66, 155
manlighet, manligt 12, 191, 293–294,
304–305, 308, 310–311, 314, 318,
329, 331, 333, 337, 345, 351, 362,
364
”Mannen utan själ” 157–158
Martinson, Harry 39, 102, 174, 256,
289
Marx, Karl 161, 287
Mascots 139, 282
”Maskerad-jazzen” 315
”Maskinålderns folkvisa” 229, 232
masskultur 133, 173, 180, 288, 303,
307, 350
massmedier 34, 37, 51, 66

- Me and My Girl* 148
 MEA 76, 245–246, 269
 ”Med Amor vid ratten” 75, 123
 medialisering 16, 45
 mediepanik 51–52
 medier 7–8, 19, 29, 41, 43, 51–52, 57, 59, 61, 65–66, 69–71, 73–74, 92, 105, 113, 117, 119, 122, 125, 132–133, 148, 182–184, 191, 228–229, 240, 278, 300, 345–346, 356, 359, 365
 Meissner, Hjalmar 11, 21, 37, 48, 50, 205, 225
 ”Mellankrigsgeneration” 343
 mellankrigstiden 7, 12, 14, 23, 27, 31–32, 38–39, 45, 72, 106–107, 109, 113, 115, 117, 128, 140, 149–150, 169, 194–195, 197, 199, 204, 239–241, 245, 256, 279, 295, 303, 305, 319, 333, 335, 362
 Mellanöstern 221
 Mezzrow, Mezz 177–178, 243
 Milhaud, Darius 172, 245
 Miller, Glenn 67, 217
 ”Min hobby” 135, 298, 320
 ”Min lilla jänta” 147
 ”Min längtans melodi” 167
 ”Min soldat” 71, 144
 ”Minnie the Moocher” 81
 ”Minns du?” 78, 355
 minstrel shows 226, 335
 ”Mississippi mood” 178
 Modéen, Thor 46
 modern dans 23, 320
 Modern ungdom 46, 115–116, 171, 200, 321
 moderna, det 13–15, 38, 43, 45, 51, 53, 75, 77–78, 83, 89, 106–108, 115, 171, 177, 228, 238, 245, 265, 335, 349–350
 modernism 83, 92, 100, 102, 123, 138, 168, 187, 212, 242, 245, 256, 284, 303
 modernitet 11, 14, 16, 19, 28, 45, 53–54, 57, 71, 78, 83–84, 99, 105–106, 109–110, 115, 117, 140, 227–229, 242, 270, 272, 283, 298, 307, 313–314, 335, 344, 349–350, 352
 Molander, Gustaf 30
 Monroe, Marilyn 326
 mood-musik 179, 229
 Morris, Gus (Gustaf Wahlenius) 263, 292
Musik under arbetet 69
 musikkaffärer 23, 34, 64, 157
 musikaler 34
 musikalfilm 223
 Musikaliska akademien 199
 Musikerförbundet, Svenska 21, 37, 48–49, 160, 169, 183, 199, 214, 327
Musikern 21, 37, 214, 327
 Musikforumförening 26
 musikindustri 24, 26, 35, 100, 137, 157
 Myrberg, Anna, se Svarta Masken
 Myrdal, Gunnar 195
Mörkrets hjärta 230, 234, 237
 Nalen 26–27, 62, 65, 129–130, 162, 174, 187, 217, 219, 226, 233, 249, 269–270, 280
 nalensnajtare 27, 119, 122, 128–131, 176, 217
 narcissism 93, 236, 346–348, 350
 National 130
 nationalitet 43, 240, 248, 329, 361
 Nationalsocialistiska Arbetarpartiet 308
 nazism 25, 39, 56, 152, 156, 167, 180, 201–203, 208, 216, 281, 288, 308, 327
 ”Neger med saxofon” 284, 339
Negerkund 234, 236, 340; B XV
Negerland 236, 342
 négrituderörelsen 227
 negro spirituals 19
 ”Ner med modernismen!” 200
Nerikes Allehanda 217
 Nerman, Ture 144, 151, 307–308
 New Orleans 64, 104, 179, 185–186, 228, 251, 279, 296
 New Orleans-jazz 29, 179, 185–186, 296

Index

- New York 22, 70, 72–73, 81, 147,
173, 227, 229, 255, 269, 272, 278,
280, 329
- Nick Carter-deckare 37, 48
- Nietzsche, Friedrich 96
- ”Nigger-Onestep” 204
- ”Nigger-Vaggvisa” 204
- Nils Holgerssons underbara resa
genom Sverige* 70
- Nilson, Gunnar ”Siljabloo” 263
- Nilson, Jean 257
- Nilson, Ruben 144
- 1947 års män 102
- Njurling, Sten, se Winter, Fred
- ”Non serviam” 288
- Nordgren, Gösta, se Snoddas
Nordisk Familjebok 197
- Nordiska Musikförlaget 224
- Nordström, Lubbe 271
- Norin, Carl-Henrik 178
- Norlander, Emil 72
- noter 17, 20, 22, 32, 34, 36, 45, 57,
64–67, 72, 86, 120, 154–155, 161,
204, 211, 215, 231, 297, 338
- novelty songs 75
- ”Nutidsgentlemannen” 307
- Ny Dag* 153, 210
- Ny Tid* 212
- ”Nya barndomshemmet” 54
- Nya syndafallet* 225
- nya, det 43, 45, 82, 88–89, 105–106,
108–109, 115, 118, 120, 122–123,
131, 140, 142, 165, 170, 191–193,
196, 199–200, 216, 230, 243, 245,
265, 270, 272, 290–291, 293, 304,
324, 329, 335, 339, 359–362
- Nyblom, Teddy 141
- nykterhetsrörelsen 31
- Nystroem, Gösta 172, 214, 217
- ”Någoting att äta, någoting att
dricka” 77, 80–81
- nästrumpet 81, 263
- Nöjesfältet 282
- nöjeslokaler 22–23, 33, 148, 181
- ”O forna tiders kvinnor” 312
- ”O sole mio” 66
- O’Månsson, Lasse 297
- ”Obligationsmarschen” 78, 145, 148
- Occident* 71
- Oceanien 221
- Odeon-Swing 202
- ODJB (Original Dixieland Jazz Band)
278
- ”Oh boy!” 145, 147, 323, 325
- OJ (Orkester Journalen; Om Jazz)* 26,
29, 126, 224, 276, 298, 338
- Olausson, Rune 114
- Olofson, Pierre 102
- Olrog, Ulf Peder 265, 329
- Olsson, Otto 82
- Olsson, Ulf 232
- ”Om du vill ha’na, så får du ta’na”
307
- ”Om jag var neger ändå” 292
- Om Jazz*, se *OJ*
- ”Om man kunde kyssas per telefon”
70
- omvändning (av hierarkier) 291
- Onda, det 274
- ”One hundred per cent” 76, 78, 177,
245–246, 250, 264, 268, 291
- onestep 19, 204
- ”Onödig negerimport” 327
- ”Ord om kvinnan” 339
- orientalism 218–222, 262, 274, 286,
308, 338, 349, 351, 362
- Oriental Salonger 152
- Original Dixieland Jazz Band, se
ODJB
- Orkester Journalen*, se *OJ*
- Oscarsteatern 225
- Ottesen-Jensen, Elise 161
- ”Ovan molnen finns en röd liten
stuga...” 204
- Paddock, Sven (Sven Karlsson) 28, 69
- Palladium 68
- Panassié, Hugues 224
- Paramountorkesteren 67, 280
- Park, Robert 334
- Parker, Charlie ”Bird” 174, 208–209;
B IV, V
- Parland, Henry 38, 83

- Parland, Ralf 114
 Parlophone 64
Passagearbete 95
 P.-B., se Peterson-Berger, Wilhelm
 Peerebom, Martina, se Suzie
 Pehrson, Karl-Axel 102
 ”Per Olas Be-Bop hambo” 271
 Pergament, Ilse 211
 Pergament, Moses 198, 211
 Perne, Nils (Jokern) 28, 69, 255
 Persson, Edvard 50, 54, 145, 157,
 247, 255, 267, 308, 313
 Peterson-Berger, Wilhelm 110, 117,
 185, 241–242, 260–261, 305–306,
 311
 Pethrus, Lewi 27
 Pettersson, Åke 150, 153–154
 piano 69, 155, 275, 297
 Pingetore, Mike 66
 ”Pojken min” 226
 polarisering 27, 30, 42, 179, 192, 219,
 280, 294
 polka 29
 ”Polkans vänner” 135, 206
 populärkultur 20, 29, 81–82, 93, 105,
 118–119, 128, 133, 146, 180,
 190–192, 202, 240, 249, 299,
 302–303, 310, 326, 334, 337, 352
 populärmodernism 170, 177
 populärmusik 7, 12, 14, 17, 23,
 26–27, 31, 33–34, 37, 39–40, 86,
 137, 143, 154, 157, 164–165, 170,
 174–175, 177, 180, 184, 220, 227,
 231, 268, 270, 295, 297, 319, 332,
 362
 populärtraditionalism 170, 178
 Porter, Cole 183
 positivism 106
 postmodernism 91–92, 107–108, 179
 primitiva, det 100, 105, 116,
 227–228, 235–236, 244–245, 291,
 335
 primitivism 36, 38–39, 80, 82, 84–85,
 89, 92, 97, 100–101, 103–107, 185,
 191, 197, 212–213, 218, 220, 227,
 229–231, 233, 236–239, 244–245,
 272–273, 279, 282, 284–286, 289,
 295, 304–305, 320, 338, 340–341,
 344–345, 359, 361
 primitivitet 88, 105, 194, 205, 218,
 220, 227–229, 232, 235, 281, 335
Prisma 102
 Proletkult 151
 prostitution 137, 147, 173, 321, 327,
 337, 342, 352
Prov utan värde 311
 ”Prove it on me blues” 330
 psykoanalys 90–92, 305, 334
 PUB 76, 245–246, 269
 Pudovkin, Vsevolod 103
 ”Pumpa läns” 204
 punk 174, 222
 Pythagoras 355
 ”På ett litet café” 72, 78, 319
 ”På lediga stunder” 46, 73, 130, 256,
 293, 309
Pärlfiskarna 66
 race records 64, 224
 Rachmaninov, Sergej 253
 radio 8, 12, 14, 16–17, 19–20, 22–23,
 26, 28, 31–34, 45, 52, 57–58,
 60–62, 64, 66–69, 71, 73–74, 101,
 108, 117, 138, 144–145, 148–150,
 156, 158, 165–166, 174–176, 182,
 184, 186, 189, 191, 255, 257, 277,
 280, 283, 300, 303, 320, 324, 352
 Radiolasången, se ”Jag har en liten
 Radiola”
Radiolyssnaren 165
 ”Radiens musikaliska problem” 166
 Radiotjänst 23, 28–29, 165–166
 Radiotjänsts dansorkester 69
 ragtime 19–20, 171, 179
 Rainey, Ma 330
 Ramel, Povel 27–28, 50, 53, 69, 72,
 76, 78, 80, 121, 131, 158, 176–177,
 179, 188, 190–191, 193, 219, 223,
 245–246, 249, 263, 268, 270–271,
 282, 291–292, 301, 319, 332, 358;
 B XV
 rap 7, 31, 47, 149, 273, 292, 365
 ras 40, 43, 91, 194–196, 200–201,
 203, 206, 217–218, 222, 224–225,

Index

- 227, 234, 236, 240, 242, 246, 248,
254–255, 265, 274, 276, 280, 285,
290, 294, 296, 327, 329, 338, 342,
359, 361
- Rasbiologiska institutet i Uppsala 203
- rasism 29, 37, 56, 194, 197–199, 203,
205–206, 208–209, 211, 214, 219,
221–222, 226, 232, 239, 247–248,
254, 276, 327, 335
- Ravel, Maurice 172
- realism 86, 101, 133, 343
- Realisten* 159
- recensioner, se kritik
- regementsmusiker 161, 240
- ”Regntunga skyar” 323
- Reinhardt, Django 280
- Reinhold, Evert 171
- Reinholdz, Calle 292
- Reser, Harry 66
- restauranger 33–34, 276
- revival 29, 138
- revyer 20, 33–34, 75, 113, 129, 141,
150, 153–156, 161, 182, 187, 204,
209–210, 219, 292, 337
- Revyn 1928 B II*
- Rhapsody in black* 278
- Rhapsody in blue* 278
- rhythm-and-blues 123, 273
- ”Rhythm-Style” 64
- Ring, Stig 163
- Robeson, Paul 220
- Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist)
209
- rock 29–30, 36, 47, 112, 119, 123,
134, 139–140, 155, 169–170,
224–225, 232, 249, 273, 299, 302,
325, 365
- Rock-Boris 169
- Rock-Olga 169
- Rodgers, Jimmie 258
- Rodhe, Lennart 102
- Rolf, Ernst 22–23, 39, 46, 50, 53–54,
71, 77, 108, 130, 143, 146, 149,
153–154, 157–158, 163–164, 187,
209, 226, 256, 266, 275, 293, 297,
301, 309–310, 313, 315, 319, 321,
336–337, 344, 358
- Rolf, Tutta 315
- Rolfsen, Katie 337
- ”Roll Over Beethoven” 177
- ”Rombaksvisan” 149
- romer 198, 262, 335
- Rootzén, Kajsa 222
- Rosander, Armand 102
- Rosén, Lennart 61
- Rosenbad 23, 62
- Rosenquist, Holger 206
- Rousseau, Jean-Jacques 91
- rumba 29, 222, 264
- Runnquist, Åke 167
- Rybrant, Gösta 108, 172, 213
- Rying, Matts 114
- Ryssland 19, 207
- ”Rytm och swing” 176, 331
- Röda Kvarn 46, 293, 310
- Röster i Radio* 138
- SA 308
- Saisonen* 209
- Salle de Paris 62, 302
- ”Sambo dansar hambo” 271, 329
- Same Ätnam* 260
- samer 203, 259–262, 265, 272–273,
288–289, 335
- SAMI (Svenska Artisters och Musikers
Intresseorganisation) 27
- Samson, Sam 176
- ”Samum” 219
- Sandberg, Sven-Olof (SOS) 72, 145,
157, 167, 187–188, 204, 219,
312–313
- Sandburg, Carl 85
- Sandgren, Gustav 39, 174, 256
- Sandström, Dagmar 55, 69, 301;
B XII
- Sandström, Eric 104, 169, 184, 296
- ”Saxofonstycke” 230, 284, 339
- scatsång 80–81, 257–258, 263, 299
- Scenen* 21, 205
- Schill, Eric B III
- schlager 13, 16, 20, 25–27, 36, 39, 47,
53, 60, 68, 72, 97, 104, 131–132,
143, 156–158, 164, 167–169, 177,
179, 183–184, 188, 190–191, 249,

- 254, 257, 259, 298, 309, 356
 Schnabl, Ludwig 132–133, 183
 Schubert, Franz 257
 Schütt, Bertil 235
 Scise, Paul 164
 Segerstedt, Torgny 146, 214
 Segerstedt, Torgny T:son 132
 Selander, Sten 38, 49, 82–83, 97, 122,
 142, 203–205, 241, 326
 sexism 327
 sexualitet 43, 87–88, 194, 222,
 294–295, 298, 305, 319–320, 322,
 325–327, 329–330, 341
 Shapiro, Nat 295
 shimmy 20, 48, 123, 142
 ”Side by side” 157, 248
 Simmel, Georg 95
 simulakrum 357
 ”Sista skriket” 68
 Siwertz, Sigfrid 350
 ”Sju sjungande sjömän på skeppet
 Charlott” 298, 329
 ”Sjunde himlen” 157
 ”Sjung tjohej hopp för alla salta
 vågor” 204
 sjungande gesällerna 150–151
 Sjöberg, Birger 157
Sjöcharmörer 267
 ”Sjömän i land” 329
 Skansens dansbana 217
 skillnad 15, 18, 40–41, 43, 120, 140,
 193, 254, 290–291, 347, 351,
 356–359, 364
 Skivbaren 297, 301
 skivor, se grammofon, grammofon-
 skivor
 skolan 32–33, 123, 132, 191, 243,
 298, 360
 skolbandsjazz 176
 SKP 153, 161
 SKU 151
Skådarsånger 86
 Skånska Lasse (Theodor Larsson) 21,
 121
 ”Skära skära havre” 263
 slagverk 13, 24, 155
 Sly & The Family Stone 256
 ”Slå dej lös och ta semester” 77, 79,
 147, 352
 S-m (signatur) 209
 smak 14, 43, 113, 142, 147, 161, 189,
 191–192, 303, 325, 360
 Smith, Bessie 69, 296, 330, 343–344;
 B VIII
 smutslitteratur 37
 ”Små smulor är också bröd” 74, 191
 Snoddas (Gösta Nordgren) 189
 Snow, Alvaida 277
 Snow, Lavaida 277
 Snow, Valaida 277, 282, 296, 328,
 345; B IX
Snurran 29
Social-Demokraten 277
 socialdemokrati 24, 31, 37, 39, 101,
 135, 141, 143, 150–152, 156, 159,
 207, 233
 socialism 92
 Socialistiskt Bibliotek 161
 ”Solidaritessång” 154
Soliga Solberg 267
 ”Som du vill ha mej” 313, 332
 ”Som varje liten pärla” 51, 257
 ”Sonny Boy” 226
 Sonora 29, 181, 252, 277
 SOS, se Sandberg, Sven-Olof
 Sousa, John Philip 243
 Sov i ro 189
 Sovjetunionen 25, 92, 207, 210
 ”Spaced cowboy” 256
 ”Spar sockret i mockan” 76
 ”Spara och Slösa” 313
Spektrum 92, 98
 spisarklubbar 26, 33, 61–62
 Spotnicks 139
 språk, språkkunskaper 22, 68, 81, 97,
 176, 195, 228, 246, 249–252, 260,
 319
 ”Språket bortom logiken” 98
 SSU 150, 180
Staden och andra dikter 82
 Stadsteatern (Göteborg) 151
 Stalin, Josef 143, 152
 ”Stardust” 131
 status 34, 56, 63, 141–142, 149, 164,

Index

- 168, 170, 183, 185, 190–192, 210,
276, 287, 299, 333, 360
- steppdans 147, 209, 226
- Stern, Alexander B VII
- stereotyper 40, 201, 206, 218, 222,
224, 244, 261, 317, 335, 337–338
- Stevens, Gösta 109
- STIM 198, 324
- Stockholms Konserthus 62, 131, 172,
183, 225, 250, 302
- Stockholms Negrer 222
- Stockholms-Tidningen* 183, 209–210,
324
- Stockholmsutställningen 1930 25, 55,
349
- Stolpe, Sven 116, 320, 340
- Stora teatern (Göteborg) 297
- storband 26, 139, 186
- Storm* 159
- StormAvdelningarna 308
- Storyville 228
- straight 58, 217
- Stravinsky, Igor 172, 178
- Strindberg, August 53, 306, 311
- ”Strö lite rosor” 157
- studieförbund 15, 27, 33, 183
- SturmAbteilung 308
- ”Sturske Laban” 220
- Stålberg, Nils 207–208, 210
- ”Ständchen” 257
- Sue, Eugène 232
- suffragetter 333–334
- Sunside 139
- Sunsiders 139
- surrealism 86, 91, 100, 174, 201, 227
- Suzie (Martina Peerebom) 139
- Svanberg, Victor 160
- Svart hud, vita masker* 274
- ”Svart och rött” 283
- Svarta Katten* 275
- Svarta Masken (Anna Myrberg) 283,
298, 329; B III
- Svarta Maskens dårdikter 283
- svarta, det 8, 197, 233–234, 253–255,
274, 324, 361
- ”Swedish swing” 45–46, 253, 258, 268
- sweet 173, 224
- Svensk Socialistisk Samling 308
- Svenska Artisters och Musikers
Intresseorganisation, se SAMI
- Svenska Dagbladet* 56, 129, 150, 198,
210, 324, 326
- Svenska Hotkvintetten 280, 320
- Svenska Morgonbladet* 305
- Svenska Musikerförbundet, se
Musikerförbundet, Svenska
- Svenska Ungdomsringen 200
- Svensson, Gunnar 226
- Svensson, Reinhold 178
- ”Sverige–Amerika hand i hand” 145,
247–248, 255, 308
- Sveriges Radio 166, 320
- Sverker, Nils B XI
- swing 20, 25–29, 66–68, 77–78, 112,
117, 119, 126–129, 140, 176–177,
179, 182–183, 186–188, 200,
202–203, 205, 217, 233, 239, 246,
250, 254, 257–258, 260, 266–268,
278, 332
- ”Swing fula fluga swing” 81
- ”Swing it Karlsson” 267
- ”Swing it, Alice, swing” 72, 326
- Swing it, fröken* 28
- Swing it, magistern!* 28, 46, 53, 82,
133, 145, 206, 219, 317, 324–325
- ”Swing it, magistern” 28, 133–134,
326
- ”Swing Ling Lej” 255
- ”Swing ä’ pricken över i” 267
- ”Swing ändå” 117, 141, 177, 325
- ”Swing – musikformen som blivit en
modefluga” 187
- ”Swing – swing, mamma, pappa” 77,
120, 320, 352
- ”Swing, swing swing dotter min” 46
- swingpjattar 21, 27, 119, 122,
128–131, 176, 217
- ”Swingpjattarnas paradmarsch” 129
- swingpolska 267
- Sydamerika 20, 222, 230
- Sydsvenska Dagbladet* 213
- Sylvain, Jules (Stig Hansson) 51, 61,
264, 271, 281, 315, 330; B VII, X,
XVI

- symfonisk jazz 173
 Syncopation Club 26
 syndikalism 153
Så tuktas ett troll 264
 sänghäften 17, 32, 34, 64, 204
 ”Sänt hör ungdomen till” 118
Säg det i toner 61
 ”Säg det i toner” 81
 ”Säg, lilla Emma, när är du hemma?”
 70, 337
 Sätters Folkdansgille 199
Sätters Tidning 199
 Söderblom, Åke 46
 Södergran, Edith 288, 303
 Söderlundh, Lille Bror 144
Söderpojkar 68, 79, 147, 183, 219
 Södra Teatern 75, 113

 ”Tack, tack, tack” 78
 tango 20, 23, 29, 67, 222, 262, 264
 Taube, Evert 20, 71, 157, 244, 247,
 282, 326, 330
 teater 33–34, 39, 52, 149–152,
 154–155, 300
Teater och Musik 117
 techno 31
 Tegnér, Alice 297
 telefoni 12, 19, 70, 101
 telegrafi 70, 101
 ”Telegrafisten Anton Hanssons vals”
 71
 ”Telegramvalsen” 70
 ”Tema för 6 saxofoner” 183
 tematisering 15–16, 18, 39, 43, 359
 Temple, Shirley 326
 ”The blues for yesterday” 179
The Broken Arrow 208
The Chocolate Dandies 277
 ”The Hi-De-Ho Miracle Man” 81
 ”The Mooche” 232
The Young Ones 119
There’s a riot goin’ on 256
 Theselius, Gösta 302
 tidningar 22, 31–32, 40, 52, 61, 152,
 164–209, 215, 255, 305, 327, 345,
 358
 tidskrifter 21, 37, 49, 61

Tidsvittnen 123, 164
 ”Tiger Rag” 232
Time 220
 Tin Pan Alley 72, 190
 Toller, Ernst 154
Tolvskillingsoperan 91, 159
 tomtar 262–263
 ”Tomtarnas julswing” 262
 ”Tomtejazzen” 262
 tonåringar 52, 112, 119, 187
Top Hat 65
 traditionalism 129, 138, 168, 284,
 290
 tradjazz 29, 104, 112, 139, 168–169,
 176, 178, 186–187
 transporter, se kommunikation
 ”Trojanska hästen” 145
 troll 262–265
 ”Trollen singlar” 263
 ”Trolljazzen” 264
 Trombauer, Frankie 64
 ”Trummis-Nisse” 165, 171
 trummor 155, 161, 215
 trumpet 13, 22, 24, 155, 210–211,
 271, 278, 282, 336
 turism (alperna, fjällen) 258–259
 twostep 19
 ”Två hjärtan i swing” 46
 ”Två små röda rosor” 76, 123
 ”Ty jag vill spela den första fiolen” 21
 ”Tyrolerflickan” 257
 Tyskland 20, 24, 151, 202, 277
 Tältprojektet 154
 Törnblad, Gösta ”Chicken” 161
 Törner, Gösta 161, 226

 ”U-båtsvalsen” 74–75
 Ugglan 275
 ukulele 96
 ”Under Stjärnbaneret” 157
 ”Ung konst” 102
 ”Ung rebell” 123
 unga, det 8, 43, 82, 109–110, 115,
 118, 122, 131, 140, 142, 290, 293,
 304, 324, 329, 360–362
 ”Ungdom” 97
 ungdomskultur 14, 118, 122, 124,

Index

- 126–128, 131, 302, 304, 325, 360, 363
- ”Upp till kamp mot depressionen” 72, 77, 145
- Upplysningens dialektik* 288
- urbanisering 19, 26, 270, 305
- USA (se även Amerika) 13, 19–20, 22, 24, 29–30, 38, 40, 45–46, 49, 59, 65–67, 83, 85–87, 130, 168, 193, 195, 210, 220, 223, 227–228, 233, 235, 240–244, 246, 248, 255–256, 271, 274–275, 278–280, 311, 327, 329, 334
- V (vänsterpartiet) 153
- Wagner, Richard 117, 141, 177, 307
- Wahlenius, Gustaf, se Morris, Gus
- Waldimir, Sune 275; *B VI*
- Valentino, Rudolf 67
- Wallén, Totty 262
- Wallenberg, Gustaf, se Wally, Gustav
- Waller, Fats 26, 276
- Wallis, Erik 29, 56, 274, 292; *B XV*
- Vallman, Uno 102
- Wally, Gustav (Gustaf Wallenberg) 292
- vals 20, 29, 51, 53, 67–68, 71, 74–75, 147, 257, 269–271
- Vantrivseln i kulturen* 90
- ”Var rädd om mej, för jag är enda barnet” 326
- varietéer 34, 52, 277
- ”Varje hjärta har sin melodi” 312
- ”Varje kvinnohjärta har sin melodi” 53, 78
- ”Varning för jazz!” 21, 47, 50, 205
- Vecko-Revyn* 69, 119
- Weill, Kurt 37, 154
- ”Vem vill inte ha en så’n söt liten flicka som du” 315
- Vennberg, Karl 159
- Verdandi 33
- Verne, Jules 106, 281
- Weiss, Peter 159
- ”West End Blues” 67
- Westberg, Algot ”Westis” 154
- Westberg, Eric 198, 324–325; *B XIII*
- Westin, Lars 126
- Wetterstrand, Gustaf 160
- Whiteman, Paul 68, 184, 229, 232, 243
- ”Vi gå över dagstänkta berg” 267
- Vian, Boris 145
- Wiberg, Karla 257
- Victor 61
- Vidi* 327
- ”Vierge moderne” 303
- Wifstrand, Naima 315
- vikingar 262
- Viksten, Hans 114
- ”Viktoria hamn” 149
- Vilda Vikingar, se Wallén, Totty
- ”Wilhelmina” 179, 314
- Wilhelmina, drottning 278
- Williams, Cootie 276
- Williams, Jerry (Erik Fernström) 139
- Williams, Mary Lou 296
- Wilson, S.S. (Anita Halldén) 297, 313
- Winter, Fred (Sten Njurling) 225, 281, 315, 319
- Vinterpalatset 217
- Violents 139
- ”Violer till mor” 131, 257
- violin, fiol 13, 22, 66, 155, 280
- Wirén, Dag 198
- virvelrumma 155
- visor 20, 26, 46, 150, 160, 165, 191, 205, 219, 231, 265, 268, 312, 328
- Vit man* 70, 339
- ”vita negrer” 222, 228, 278, 282, 292
- vitalism 38, 84, 96, 123
- Wooding, Sam 209
- ”Wooji, wooji, wooj” 260
- Woolf, Virginia 303
- VPK 153
- ”Vår gud är oss en väldig borg” 314
- Vår Herres hage* 49, 97, 123, 142, 205, 241, 326
- Våra glada visor klingar* 205
- Våra Nöjen* 141, 229
- Vårat gäng* 28, 69, 73, 117, 119, 134, 147, 223, 317, 325–326
- Vårat Gäng 81, 121, 129, 134–135, 258; *B XII*
- ”Vårt eget Blue Hawaii” 270, 301

Wägner, Elin 344

xenofili 218, 227
xenofobi 197

”Yodel in Swing” 255, 258
Yrlid, Rolf 297
Yvain, Maurice 281

Zanzibar 62
Zeppelin, Ferdinand von 74
”Zeppelinvalsens” 74
Zetterström, Erik, se Kar de Mumma
Zetterström, Hans, se Hasse Z.
zigenare, se romer
”Zigenarviolinen sjunger än” 262
Zola, Émile 350

Ådalskravallerna 24
Åkerman, Vera 330
Åkesson, Birgit 102
ålder 41–43, 109–112, 120–121, 134,
140, 192–193, 294, 314, 362

”Ännu är det ingen som sagt nej till
mej” 312
”Är du ensam i morgon kväll?” 76,
319, 322–323

Örnungar 75, 79, 133
Österwall, Arthur 56, 58, 65–68, 81,
125, 139, 159, 161–163, 187, 189,
224, 226, 240, 300; *B V*
Österwall, Irmgard 66, 300
Österwall, Lilly 161
Österwall, Seymour 65, 67, 139, 161,
179, 187, 217, 300

Abstract

AUTHOR: Fornäs, Johan

TITLE: *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*

(Modern People: Jazz and the Swedish Welfare State)

ACADEMIC AFFILIATION: Department of Culture Studies (Tema Q)
and the Advanced Cultural Studies Institute of Sweden (ACSIS),
Linköping University, Sweden

Published by Norstedts, Stockholm 2004

470+XVI pages, monograph, ISBN 91-1-301272-X

In the early 1920s, jazz became a key symbol of the high modern era and its new lifestyles. In Sweden, the introduction and appropriation of jazz 1920–50 inspired widespread discourses on the modern transformations of identity. This is a study of how jazz-related texts from that time thematized new ways of being human along several dimensions: (1) the new versus the traditional; (2) the young versus the old in terms of age and generation; (3) the low versus the high in terms of class and aesthetic taste; (4) ethnic, racial and national “otherness” versus what was regarded as “normal” white Swedishness; (5) the female and sexual Others versus male heterosexuality. A wide range of sources are analysed, including hundreds of song lyrics but also poems, novels, films, radio programmes and essays, as well as interviews with key figures from that period: authors like Artur Lundkvist, jazz musicians, swing fans and agitprop activists. The result is a complex cultural studies mapping of crossing forms of identifications, where different positions interact in often ambiguous and often contradictory ways, including representatives of moral panics, primitivism, modernism and profane popular entertainment. This intersectional study of cultural clashes and hybrid cosmopolitanism thus crosses conventional borders by interpreting the intertextual dialogues between widely differing voices and genres who all contributed to the formation of modern everyday life during the birth of the Swedish welfare society, often seen as a *folkhem* – “home of the people”.

Tack

Denna bok har en utdragen historia. I avsikt att sätta sjuttioalets alternativa musikrörelse i historisk relief intervjuade jag 1981–82 en handfull personer med erfarenheter av tjugo- och trettiotalens samspel mellan populärmusik och politik. Materialet blev aldrig använt men kompletterades genom åren med ytterligare intervjuer och källdokument. En förnyad impuls gav åren 1987–94 det av Humanistisk-samhällsvetenskapliga forskningsrådet (HSFR) finansierade Forskningsprogrammet Ungdomskultur i Sverige (FUS), inom vars forskarnätverk ett tvärvetenskapligt projekt om ungdom och kulturell modernisering i trettiotalets Sverige bildades. I fokus hamnade så småningom nära fyrahundra sånger med svenska texter som anspelade på modernitet och identitet, hämtade från inspelningar, sånghäften och filmer.

Boken har skrivits vid sidan om ordinarie uppgifter som doktorand, forskare och sedermera professor vid Göteborgs, Stockholms och Linköpings universitet samt vid Arbetslivsinstitutets program för arbete och kultur i Norrköping. Delanalyser har presenterats och fått matnyttig respons vid seminarier vid Linköpings universitet, Campus Norrköping och Alby bibliotek, en konferens om populära fiktioner vid Umeå universitet 1998, det nordiska nätverksprojektet Kulturell oordning i Bergen 2000 samt den internationella konferensen Crossroads in Cultural Studies i Tampere 1996. Ulf Boëthius, Marika V. Lagercrantz och Ulf Olsson har generöst läst och kommenterat hela bokmanuset, givetvis utan att vara skyldiga till några av de svagheter som trots det kvarstår. Hillevi Ganetz har tålmodigt och kärleksfullt tagit del av alla problem och klokt lett mig igenom dem. Andra som på olika sätt bistått är Peter Aronsson, Erling Bjurström, Evert och Marianne Fornäs, Michael Forsman, Magdalena Hillström, Lars Lagergren, Helene Löow, Ove Sernhede samt Jayna Brown, Daniel Dayan,

Manthia Diawara, Kirsten Drotner, Simon Frith, Paul Gilroy, Jostein Gripsrud, Michael Pickering och Edgar W. Pope. Jag har mött generös hjälpsamhet från en rad vänliga människor vid Center for Black Music Research (CBMR) i Chicago, Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek, Arkivet för ljud och bild (numera Statens ljud- och bildarkiv), Kungliga biblioteket, Riksarkivet, Stockholms stadsmuseum (Åke Abrahamsson), Svenskt visarkiv med Jazzarkivet (Jens Lindgren), Dagens Nyheter, Svenska Dagbladet, STIM, SKAP, Ehrlingförlagen AB, EMI Music Publishing Scandinavia AB, Warner/Chappell Music Scandinavia AB och Sweden Music AB samt skivspecialisten Jonas Bernholm. Ett mindre utskriftsbidrag från HSFR-projektet om ungdom och kulturell modernisering i trettioalets Sverige och ett välkommet stipendium från Författarnas fotokopieringsfond har också kommit till nytta, liksom naturligtvis det frikostiga publiceringsbidraget från Vetenskapsrådet. Från förlagets sida har Martin Kautitz och Hans Uddling hjälpt till att få ut boken och ge den dess påkostade form.

Moderna Människor korrektur

Johan Fornäs augusti 2004

Sida	Rättelse
5	Källkommentarer 431 (i stället för 433).
28 rad 13-15	Ska stå: "... (1938-46), som med mycket jazzinfluerad musik uttalat vände sig till en ung lyssnarskara. En film med samma namn kom 1942, där även Alice Babs kom med. 1944 startade...".
38 rad 7-8	Stryk "Sten Selander, Erik Axel Karlfeldt, Alf Henriksson och".
38f	Stryk "debuterande".
65 rad 10	Ändra "Söder" till "Upplandsgatan 75 i Stockholm".
65 rad 23	Stryk "på Söder i Stockholm".
93 rad 5 nedifrån	Ändra "ofta" till "ibland".
114 rad 3f	Ändra "karriärsträvan" till "karriärmål".
120 stycke 2 rad 2	Ändra året från "1928" till "1922".
121 rad 4f	Ändra ordningen till: "I en variant från Vårat Gäng (1940) med Lisbeth Bodin till Thore Ehrlings orkester ledd av Skånska Lasse lyder...".
126 rad 1	Ändra till "... av Edgar Hayes konsert i Norrköping 4/3 1938 ville...".
127 rad 11-17	Ändra till "... tidsperiod. Därför är det riktigt att författarna markerar att det vid trettioalets mitt ännu bara handlade om de första signalerna till en renodlad ungdomskultur, och att det först var i femtiotalet som jazzen sedan verkligen blev "ungdomens musik", samt att redan vid mitten av femtiotalet jazzens funktion som ungdomsgenerationens egen musik "togs över av andra musikformer"."
135 rad 7	Ändra "Jansson" till "Johansson".
139 stycke 2 rad 12f	ändra "i Solna" till "på Malmskillnadsgatan".
209 sista stycket rad 1	Ändra till "1926 framträdde den av Ernst Rolf engagerade revygruppen Black People...".
217 rad 6	Ändra till "De bägge lägren hade hemvist...".
217 mitten	Ändra till "Också när Hayes turnerade 1938 dök rasismen...".
217 näst sista stycke rad 2	Ändra till "... än han varit fem år tidigare...".
224 stycke 3 rad 6-8	Ändra till "Han var anställd på Nordiska Musikförlaget och 1935-38 på jazztidskriften <i>Orkester Journalen</i> , startade 1939 <i>Estrad</i> , samt arrangerade efter kriget som promotor...".
228 rad 8 nedifrån	Ändra från "1961" till "1957".
259 mitten	Ändra till "... och på film bl.a. 1920, 1937 och 1952...".
280 rad 12f	Ändra till "... Folke Eriksberg (Eriksson) (1910-76)...".
280 rad 15	Stryk "och senare blev svensk pionjär på elgitarr".
280 rad 18f	Ändra till "... Franska Hotkvintetten – ett intressant exempel på transnationellt utbyte som på den tiden var betydligt sällsyntare än idag."
285 citatet	Byt till nytt stycke före "Xylofon".
297 rad 7 nedifrån	Ändra "1905-83" till "1905-82".
297 rad 4 nedifrån	Ändra till "i Stockholm tillsammans med Dagmar Sandström och slog på mitten av trettioalet igenom som skicklig melodi-".

299 rad 11	Ändra från "stod" till "satt".
299 stycke 2 rad 3	Ändra till "... istället ibland rentav marginaliserade...".
302 mitten	Ändra "Dizzie" till "Dizzy".
309 stycke 3 rad 13f	Ändra "att "laga mat och sköta hem och hus" och "va' uti sitt [!] hem och föda barn"" till "att med "kvinnlighet och moderskap" stå för "huslighet och hem och härd"".
332 mitten	Lägg till en mening: "...sin kärlek. Det jag ovan tolkade som kvinnlig underdånighet skulle genom en sådan lins istället kunna uppfattas som en lesbisk valsituation mellan butch- och femme-positionerna. Men det vagt...".
333 rad 4 nedifrån	rätta till "artonhundratalet".
336 vers 4	Ändra "äldre" till "eldrött".
376 not 25, 26 & 27	Ändra "Luncefords" till "Hayes" och "1939" till "1938".
377 not 42	Ändra "1961/" till "1957/".
399 Mailer	Ändra "1961/" till "1957/".
416	Lägg till "'Stigbergsgatan 8 (1942)".
430 rad 9	Lägg till mellanslag före "Ur <i>Det glada Sverige</i> ".
441 rad 3 nedifrån	Ändra till "... svenska cooljazzmusikers image".
445	Lägg till: "Jean Ernst Harry Holm".
451	Ändra "Eriksson, Folke "Eriksberg" 280 till "Eriksberg, Folke (f. Eriksson) 280" och flytta upp honom till före Gunnar Erikson.
454	Ändra sidhänvisningarna för Edgar Hayes till "126, 217-218".
454	Stryk sidan 38 för Alf Henriksson.
455	Lägg till "331" sist under "'Jazzgossen'" (alltså låten, som skrivs inom citattecken men utan kursiv).
455	Lägg till "Johansson, Åke 135" före "'Johanssons boogie woogie vals".
456	Stryk "Erik Axel Karlfeldt 38".
457	Stryk sidan 126 för Jimmie Lunceford.
461	Lägg till sidan 297 för Dagmar Sandström.
462	Stryk sidan 38 för Sten Selandet.
485	Lägg till "Christer Boustedt, Jan Bruér" i uppräknigen omedelbart efter Erling Bjurström och "Jan Ling" efter Lars Lagergren.