



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

## Att sjunga sin historia

Om att tonsätta sorg

**Channa Riedel**

---

**Självständigt arbete (examensarbete) inom Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning improvisation**

Termin 6 År 2019

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning improvisation

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Termin 6 År 2019

Författare: *Channa Riedel*

Arbetets rubrik: *Att sjunga sin historia: Om att tonsätta sorg*

Arbetets titel på engelska: *Singing one's history - To make music out of grief*

Handledare: *Dr. Joel Eriksson*

Examinator: *Ph.D. Tilman Skowroneck*

## **SAMMANFATTNING**

Nyckelord: poesi, tonsättning, identitet, judendom, migration, musik, politik, poetik.

En undersökning om hinder och möjligheter i tonsättandet av andras dikter samt lån av musikaliska uttryck som ett försök att skapa en svensk-judisk musikalisk berättelse. Examensarbetet utgår ifrån musikaliska och litterära verk av författaren själv samt andra upphovspersoner vars verk författaren inspirerats av och/eller använt i sitt eget konstnärliga arbete.



# Innehållsförteckning

<b>1. Bakgrund.....</b>	<b>5</b>
1.1. Inledning.....	6
<b>2. Syfte och frågeställningar.....</b>	<b>8</b>
2.1. Syfte.....	8
2.2. Frågeställningar.....	8
<b>3. Metod och material.....</b>	<b>9</b>
<b>4. Resultat och analys.....</b>	<b>10</b>
4.1. Still I Rise.....	10
4.2. Så tar natten dig åter.....	14
4.3. Flykten Valde Oss.....	17
4.4. Someday.....	19
<b>5. Diskussion.....</b>	<b>21</b>
5.1. Att bli främlingen, att bli den infödde.....	21
5.2. Vad och varifrån har jag lånat och vilka etiska och moraliska frågor ger detta upphov till?.....	23
5.3. Vilka strategier och hinder har jag utformat för att skapa en musikalisk hemvist - en tradition - för de erfarenheter jag vill berätta?.....	25
5.4. Kan jag - utifrån dessa strategier - formulera en egen poetik?.....	26
<b>6. Slutord.....</b>	<b>28</b>
<b>7. Källförteckning.....</b>	<b>30</b>
7.1. Litteratur.....	30
7.2. Fonogram och digitala länkar.....	31
7.3. Digitala källor.....	32
7.4. Bifogade ljudfiler.....	33

# 1. Bakgrund

Det finns en envishet i orden                    i tingens tyngd  
Hågkomsterna är en bro  
Vart                    varifrån?<sup>1</sup>

Jag har alltid haft en stark relation till text och musik. De båda konstnärliga uttrycken är för mig sätt att vara i världen med min kropp och min historia. De erbjuder möjligheten att berätta om vem jag är och vad jag varit med om. Jag har utöver mina år i musiken även en gedigen bakgrund i vad det innebär att vara en skrivande person. Jag väljer beteckningen "skrivande person" och inte skribent, poet eller författare av två skäl: dels har jag inte gett ut en bok på ett förlag och är motvilligt fast i föreställningen om att jag därför inte har rätt att kalla mig författare eller poet. Men valet av term för att beskriva min litterära verksamhet handlar också - och kanske detta är viktigare - om att beskriva den som en aktiv och sökande praktik. Jag kommer alltid - oavsett sysselsättning - betrakta världen utifrån den skrivande blicken. Den blicken för mig innebär att leta efter språk, minnen och berättelser; att inte nöja sig med versionen av verkligheten som presenteras för oss i vår vardag. Det är samma sökande, kritiska blick som jag hela tiden försöker ta med mig in i musiken. Efter flera år i skrivandet kände jag en vilja efter verktyg att kunna uttrycka mig mer direkt. Jag längtade efter att kunna skapa eller ägna mig åt konstnärligt och estetiskt arbete utan att behöva "skapa en hel värld" på egen hand. Varje gång jag skulle sätta mig ned för att jobba med en text eller skriva nytt så fanns det oundvikliga kravet på att jag skulle uppfinna ett nytt slott på pappret. Jag började drömma om att kunna ägna mig åt musik, att kunna spela någon annans låt, att kunna gå in i ett rum och öva - att kunna vara i det konstnärliga men inte fullständigt ensam. Därför är det kanske inte så förvånande att det jag mest ägnat mig åt när det kommer till att komponera musik är att tonsätta andras dikter. På ett sådant arbete menar jag följer ett ansvar. Jag började ställa mig frågor kring vilka texter jag egentligen kan tonsätta och vilka

---

<sup>1</sup> Gloria Gervitz, *Migrationer*, övers. Ulf Eriksson, Magnus William-Olsson (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2009), s. 92.

erfarenheter jag på ett ärligt och sant sätt kan lägga till min egen erfarenhet och historia. Vad händer med min musik när jag försöker närma mig andras sorger? Något som också blivit centralt för mig i den miljö jag pluggat i har varit vilka texter/erfarenheter jag känner mig bekväm med att dela med andra. Min judiska släkthistoria innefattar våldsamma kapitel om flykt, Shoah/Förintelsen och skam. Min judiska identitet är viktig för mig, och jag känner ett ansvar och ett behov av att berätta om historien. Det har lett mig till frågor kring hur man gör musik om rasrelaterat våld och fördrivning i en miljö där sådana erfarenheter utgör undantagen. Vad vågar jag sjunga om?

## 1.2. Inledning

En fråga jag brottas mycket med i mitt konstnärskap är vilken konstnärlig tradition som egentligen berättar min historia. Jag har genom min uppväxt i en delvis vit, svensk kontext en stark relation till svensk visstradition samt genom min pappas yrke som musiker en särskild relation till den tidiga svenska versionen av den afroamerikanska jazztraditionen.<sup>2</sup> Av någon anledning har det blivit viktigt för mig att försöka hitta ett redan existerande konstnärligt uttryck som jag kan identifiera mig med. Jag letar efter en musikalisk tradition som säger något om specifikt den judiskt svenska erfarenheten, det svensk-judiska. Utbudet är milt sagt inte särskilt stort, på grund av den uppenbara anledningen att antalet människor med den typen av erfarenhet i Sverige och globalt är mycket litet. En stark judisk musikerörelse fram till andra världskriget var klezmer - en sorts judisk folkmusik med starka kopplingar till romsk musik.<sup>3</sup> Klezmer lever idag vidare i framförallt USA men också i Israel. Det finns exempel på

---

<sup>2</sup> LeRoi Jones (Amiri Baraka) skriver om jazzens socioekonomiska förflyttning eller utbredning i en amerikansk kontext i *Black music* (New York: Akashic Books, 2010), s. 14-15.

Jazz, as a N music, existed, up until the time of the big bands, on the same socio-cultural level as the sub-culture from which it was issued. The music and its sources were *secret* as far as the rest of America was concerned, in much the same sense that the actual life of the black man in America was secret to the white American. The first white critics were men who sought, whether consciously or not, to understand this secret, just as the first serious white jazz musicians (...) sought not only to understand the phenomenon of N music but to appropriate it as a means of expression which they themselves might utilize. The success of this "appropriation" signaled the existence of an American music, where before there was a N music. (...) The white musician's commitment to jazz (...) proposed that the sub-cultural attitudes that produced the music as a profound expression of human feelings, could be *learned* and need not be passed on as a secret blood rite. And N music is essentially the expression of an attitude, or a collection of attitudes, about the world, and only secondarily an attitude about the way music is made. The white jazz musician came to understand this attitude as a way of making music, and the intensity of his understanding produced the "great" white musicians, and is producing them now.

<sup>3</sup> *Nationalencyklopedin*, ne.se, sökord *klezmer*:  
<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/klezmer>

klezmerorkestrar eller artister/band som spelar klezmerinfluerad musik i Sverige - *Östblocket*, *Sternfall* och *Sabbath hela veckan* för att nämna några - och i USA finns en drös av dem, exempelvis de välkända *Klezomatics*. För mig har klezmer alltid återspeglat ett nostalgiskt och sentimentalt återberättande av en tid som en gång var. Missförstå mig rätt - både sentimentalitet och nostalgi är två av de kanske starkaste drivkrafterna i mitt eget skapande och präglar ofta den musik jag älskar och berörs av. Men eftersom min egen familje- och släkthistoria åtminstone på många generationer saknar en självklar koppling till den musiktraditionen känns den svår för mig att identifiera mig med. Min judiska släkt är ursprungligen från stadsmiljöer i norra Tjeckien och Klezmer är något som jag snarare förknippar med Östeuropa än de centraleuropeiska miljöer jag placerar mitt arv i. Klezmer sjungs dessutom ofta på jiddisch - ett språk jag inte behärskar. Min farmor sägs ha talat lite grann, hur mycket är svårt att veta; många judiska släktberättelser är höljda i en okuvlig tystnad. Jag har under min uppväxt inte haft någon självklar koppling till klezmer eller annan musik som kan sägas vara typiskt judisk varken i religiös (sakral) eller mer vardaglig (profan) mening. Jag har inte heller vuxit upp med judiska religiösa traditioner med besök till synagogan eller firande av judiska högtider. Däremot har det alltid funnits en medvetenhet kring familjens och släktens judiska ursprung och hos mig en stark nyfikenhet och dragning till det judiska - med allt vad det innebär av religiösa, historiska och filosofiska tankar, idéer och ritualer.

Det här examensarbetet skulle delvis handla om mitt förhållande till text och tonsättning, varför jag väljer text, vilken text jag väljer och vilken text jag väljer bort. Jag komponerar musik därför att jag känner en stark lust till det. Men också för att det hos mig finns en stark drivkraft att berätta någonting. Jag är en sångare som helst sjunger på text och därför också givetvis gärna komponerar sånger som har en text.

## 2. Syfte och frågeställningar

### 2.1. Syfte

Den mesta musik jag skrivit genom åren har tillkommit genom att jag först letat upp en dikt eller en text som jag bedömer passar att sätta musik till. Jag vill i det här arbetet undersöka en del av de hinder och möjligheter jag skapar för att en text ska få passera och bli en del av mitt kompositionsarbete. Jag vill undersöka hur jag verkar tänka kring komponenter som diktens/textens rytm, klang, språk men också tema, innehåll, dikten och diktarens ursprung och placering i världen rent geografiskt och tidsmässigt. I tillägg vill jag undersöka hur och från vilka musiktraditioner jag verkar låna inspiration och uttryck. Detta vill jag göra för att förhoppningsvis få syn på dels ur vilka källor jag öser mitt eget musikaliska uttryck men också skapa en medvetenhet hos mig själv vilka klichéer jag använder för att placera min musik i ett visst historiskt och politiskt sammanhang. Jag vill undersöka vilken musik min musik är influerad av och om det hos mig finns ett underliggande begär till "den Andre", till det "exotiska", som bärare av andra värden. Vilka berättelser hävdar jag därmed att jag kan och får berätta? En viktig text i mina tankar kring vithet, exotifiering och förfrämmande av "den Andre" har varit texten "Att bli främlingen, att bli den infödde" av den brittiska teoretikern Sara Ahmed.<sup>4</sup> I annan litteratur jag använt mig av - ex. "Black Music" av Amiri Baraka<sup>5</sup> - återfinns ord och begrepp som historiskt och fortfarande används nedsättande om svarta personer. Jag som icke-svart har konsekvent valt att omskriva de orden i form av ordets begynnelsebokstav, även i direkta citat.

### 2.2. Frågeställningar

Nedanstående rader utgör det här examensarbetets frågeställningar:

- Vad och varifrån har jag lånat och vilka etiska och moraliska frågor ger detta upphov till?
- Vilka strategier och hinder har jag utformat för att skapa en musikalisk hemvist - en tradition - för de erfarenheter jag vill berätta?
- Kan jag - utifrån dessa strategier - formulera en egen poetik?

---

<sup>4</sup> Sara Ahmed, "Att bli främlingen, att bli den infödde", *Postkolonial Feminism*, Volym 1, red: Paulina de los Reyes (Stockholm: Tankekraft förlag, 2011), s. 349-375.

<sup>5</sup> Jones (Baraka), *Black Music*.



### 3. Metod och material

Jag kommer att titta närmare på och diskutera både kompositioner/tonsättningar jag färdigställde innan det här examensarbetet påbörjades samt en text av den amerikanska poeten Maya Angelou. Dikten "Still I Rise" av Angelou var jag i färd med att tonsätta innan jag avbröt den processen, av skäl som jag kommer att diskutera närmare längre fram i arbetet. Materialet som kommer att vara föremål för undersökning och diskussion i det här arbetet är texter som jag antingen redan har tonsatt eller texter som varit föremål för mitt intresse att tonsätta. Texterna/tonsättningarna är:

- Dikten "Still I Rise" av poeten Maya Angelou.
- Sången "Så tar natten dig åter" med text och musik av mig själv.
- Sången "Flykten valde oss" med text av den svenske poeten Stig Dagerman och musik av mig.
- Sången "Someday" med text och musik av mig själv.

Mitt fokus är med andra ord inte att undersöka kompositions-/tonsättningsprocessen medan den pågår utan att gå tillbaka i arbetsminnet och skaka liv i de val jag ställdes inför när kompositionsarbetet pågick. Att undersöka redan befintligt material blir också ett sätt att minimera risken för att arbetets syfte eller frågeställning påverkar utförandet eller slutresultatet av de musikaliska verken.

## 4. Analys och resultat

### 4.1. Still I Rise

You may write me down in history  
With your bitter, twisted lies,  
You may trod me in the very dirt  
But still, like dust, I'll rise.<sup>6</sup>

Så inleds dikten "Still I Rise" av Maya Angelou, amerikansk författare, poet, sångare och politisk aktivist. Jag tillbringar mycket tid bland bibliotekens lyrikhyllor, bläddrande mellan pärmarna på jakt efter nya dikter att arbeta med musikaliskt. Jag brukar börja med att snabbt bläddra igenom boken och ögna igenom sidorna. Det jag i första hand letar efter är om dikternas form verkar någorlunda regelbunden. Redan här gör jag ett starkt estetiskt val: jag strävar efter att skriva låtar som har en förhållandevis sammanhängande form. Jag vill skriva låtar som *går att spela på*. Vad innebär detta? Om vi utgår från tidigare nämnda svenska visstradition så kan man säga att en gemensam nämnare för många av dess företrädare är och var att låtarna är sådana att de lägger texten långt fram, att de berättar någonting.<sup>7</sup> Jag hävdar att en förutsättning för att man som lyssnare ska uppleva att texten ligger i fokus är ett visst mått av förutsägbarhet i själva musiken. Förutsägbarhet är inte detsamma som platt eller tråkigt, men jag tänker att det handlar om dels en nivå av igenkänning, dels ett sorts explosivt lugn som gör att texten får lov att framträda.

Vad gäller jazztraditionen menar jag att det finns en idé om att hålla texterna enkla och mer kommersiellt gångbara för att bereda plats åt det s.a.s. lyriska och harmoniskt utmanande i musiken, förutsatt att vi inte talar om den afroamerikanska bluesen som har en helt annan och på många sätt mer radikal relation till texten. Angela Davis - amerikansk författare, teoretiker

---

<sup>6</sup> Maya Angelou, *The Complete Collected Poems of Maya Angelou* (New York: Random House, 1994), s. 163-164.

<sup>7</sup> Jag tänker här på vissångare som ex. Cornelis Vreeswijk, Fred Åkerström, Barbro Hörberg m.fl.

och aktivist - skriver ingående om det subversiva i bluesen med fokus på texterna och bluesens kontrast mot den senare och delvis samtida jazzen i boken "Blues Legacies and Black Feminism."<sup>8</sup> Jag är medveten om det något styliga i att göra en sådana här snäv uppdelning mellan text och musik - och även mellan visa och jazz - men jag vill testa den formuleringen för att försöka förstå min egen konstnärliga process. "Still I Rise" äger en regelbundenhet och en rytmisk medvetenhet som är svår att undgå. Den bjuder in till toner, den levererar en rytmisk klang i sin form.

Det andra steget i min inte så systematiska - åtminstone mycket subjektiva - metod för att välja ut texter handlar givetvis om innehållet. Vad har dikten för tema? Vad försöker den berätta? "Still I Rise" lyckas i sina första rader berätta väldigt mycket om diktens jag. Det är någon som har en historia som inte självklart står i jagets makt att berätta. Eller snarare: någon annan har också makten att berätta jagets historia, att slänga jaget i leran, i skiten. *But still, like dust, I'll rise.* Dikten fortsätter:

Does my sassiness upset you?  
Why are you beset with gloom?  
'Cause I walk like I've got oil wells  
Pumping in my living room.

Just like moons and like suns,  
With the certainty of tides,  
Just like hopes springing high,  
Still I'll rise.

Did you want to see me broken?  
Bowed head and lowered eyes?  
Shoulders falling down like teardrops,  
Weakened by my soulful cries?

Does my haughtiness offend you?  
Don't you take it awful hard  
'Cause I laugh like I've got gold mines

---

<sup>8</sup> Angela Y Davis, *Blues Legacies and Black Feminism* (New York: Random House, 1998).

Diggin' in my own backyard.

You may shoot me with your words,  
You may cut me with your eyes,  
You may kill me with your hatefulness,  
But still, like air, I'll rise.

Does my sexiness upset you?  
Does it come as a surprise  
That I dance like I've got diamonds  
At the meeting of my thighs?<sup>9</sup>

Det finns en trotsighet i relation till sexualitet i den här dikten som inbjuder till att jag som kvinna i ett patriarkalt samhällssystem känner en koppling till dessa erfarenheter, en förhoppning om identifikation. Det trotsiga handlar till stor del också om diktjagets närmast nonchalanta reaktion på de förtryckande och våldsamma mekanismer som försöker skriva jagets historia och nutid: "I laugh like I've got gold mines / Diggin' in my own backyard". Samtidigt tänker jag mycket på hur olika rasifieringsprocesser av olika kroppar ger helt olika handlingsutrymmen för att dels berätta sin historia men också att kunna bejaka sin sexualitet på egna villkor. Svarta feminiteter är på ett strukturellt och individuellt plan utsatta för en enorm sexualisering och fetischering. Jag skulle vilja dra en parallell mellan Angelous dikt och vad Angela Davis skriver om den tidiga bluesen och skillnaden mellan spirituals och blues:

The spirituals articulated the hopes of black slaves in religious terms. In the vast disappointment that followed the emancipation (...) blues created a discourse that represented freedom in more immediate and accessible terms. While the material conditions for the freedom about which the slaves had sung in their spirituals seemed no closer after slavery than they had seemed before, there were nevertheless distinct differences between the slaves' personal status under slavery and during the post-Civil war period.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Angelou, *The Complete Collected Poems of Maya Angelou*, s. 163-164.

<sup>10</sup> Davis, *Blues Legacies and Black Feminism*, s. 7-8.

Davis beskriver därefter att slaveriets avskaffande öppnade upp för frihetsmarkörer som de att kunna resa och möjligheten till utbildning. Hon förklarar vidare att "Sexuality could be explored freely by individuals who now could enter into autonomously chosen personal relationships".<sup>11</sup> Kontrollen över den feminina sexualiteten och rätten att välja sexuell partner menar jag är en av patriarkatets främsta våldsmekanismer som sköljer över alla femininiteter oavsett klass och ras. Men det finns en specifik erfarenhet som svarta, feminina kroppar levde med under det nordamerikanska slaveriet, och den erfarenheten menar jag sipprar över in i det samhälle som utvecklades och utvecklas efter avskaffandet. Vad jag menar är att språnget det innebär att en svart afroamerikansk kvinna som Maya Angelou trotsigt och subversivt skriver om sin sexualitet - utan att be om lov eller ursäkt, utan att begränsa sig efter ramar satta av den manliga blicken - är svårt att greppa för mig som saknar den erfarenheten. Jag vill inte på något vis reducera Angelou till en specifik erfarenhet, eller tillskriva henne en koppling till en historia men dikten själv pockar på denna läsning i de avslutande styckena:

Out of the huts of history's shame  
I rise  
Up from a past that's rooted in pain  
I rise  
I'm a black ocean, leaping and wide,  
Welling and swelling I bear in the tide.

Leaving behind nights of terror and fear  
I rise  
Into a daybreak that's wondrously clear  
I rise  
Bringing the gifts that my ancestors gave,  
I am the dream and the hope of the slave.  
I rise  
I rise  
I rise.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Angelou, *The Complete Collected Poems of Maya Angelou*, s. 163-164.

Diktjaget är “a black ocean” som lämnar bakom sig “nights of terror and fear”. Diktjaget proklamerar “I am the dream and the hope of the slave” som för att säga - jag tar emot och minns era drömmar och jag expanderar den frihet ni kämpade och dog för. Det finns så mycket i de här avslutande raderna som slår an en identifierbar sträng hos mig. Jag kan förstå den historiska skammen, jag kan känna vad det betyder att förnimma ett förflutet kantat av smärta, sorg, våld. Vad det innebär att vara på en plats, i ett land därför att någon bestämde sig för att utöva våld på en grupp. Som kvinna och jude/person med nedärvd erfarenhet av flykt, migration och historiskt våld längtar jag ofta efter konstnärliga verk som väver samman dessa beståndsdelar. I Angelous dikt är jag både den tilltalade och den som talar. Jag kan aldrig helt identifiera mig med diktens jag därför att även jag är en del av diktens våld. Jag valde att aldrig tonsätta den här dikten därför att jag menar att det skulle osynliggöra det specifika och partikulära i den feminina, afroamerikanska, svarta erfarenheten.

#### 4.2. Så tar natten dig åter

Jag hade komponerat musik i knappt något år när jag skrev låten “Så tar natten dig åter” (se Audio 1 - Så tar natten dig åter). Den är en av få kompositioner jag gjort till egenskriven text. Den kom till efter att min faster hastigt gått bort och jag kände ett behov av att uttrycka sorg och saknad efter henne som person men också en sorg över berättelser och erfarenheter som försvann eller blev svåråtkomliga i och med hennes bortgång. Jag hade just varit väldigt upptagen av diktboken “Migrationer” av den mexikansk-judiska poeten Glora Gervitz och kände mig inspirerad och influerad av Gervitz sätt att närma sig teman som minne, förlust, migration och olika andra teman som jag starkt förknippar med det judiska. Eller som Paul Gilroy skriver i “The Black Atlantic”: “The themes of escape and suffering, tradition, temporality, and the social organisation of memory have a special significance in the history of Jewish responses to modernity”.<sup>13</sup>

Så rent, sa du  
Det var så rent här  
Så rent, sa du  
Det var så rent här

---

<sup>13</sup> Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), s. 205.

Men mörka, sa du  
är mina kläder  
Men mörka, sa du  
är mina kläder

Och det är jag  
som korsar gränsen

Nu kommer den här jorden att begrava dig  
Och karporna du ätit dör  
på ett språk som ingen längre talar

En sten för karporna  
En sten för källorna  
En sten för gatorna  
Så tar natten dig åter

Den här texten börjar med ett minne jag har av något min pappa berättade om hans första intryck av Sverige. Han och min faster kom som flyktingar till Stockholm och Sverige i september 1938. Min pappa var fyra år, min faster åtta. Bland deras första intryck av det nya landet var att det var "så rent" på gatorna. De orden blev för mig symboltyngda. De förgrenade sig i mig och kom att handla inte bara om den konkreta bilden av välstädade, asfalterade gator utan även om min föreställning om Sverige som ett land närmast besatt av renhet och stilrenhet, bl.a. exemplifierat i - efter ett enhälligt riksdagsbeslut - uppkomsten av "Statens institut för rasbiologi" 1921 i Uppsala.<sup>14</sup> Min pappa berättar att de kom i sista stund, att de hörde rykten om att Sverige alldeles snart skulle stänga gränserna för judiska flyktingar. Redan i oktober 1938 hårdnade Sveriges inställning till judisk invandring.<sup>15</sup> Min farmor hade arbetat som barnläkare i Tjeckien (med examina från framstående utbildningar i Berlin, Wien, Prag och Paris) men väl i Sverige fick hon aldrig ut sin specialistlegitimation i pediatrik

---

<sup>14</sup> Nationalencyklopedin ne.se, sökord: *Statens institut för rasbiologi*:

<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/statens-institut-f%C3%B6r-rasbiologi>

<sup>15</sup> Karin Kvist Geverts, "Ett främmande element i nationen: Svensk flyktingpolitik och de judiska flyktingarna 1938–1944" (Doktorsavh., Uppsala Universitet, 2008: <http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:172387/FULLTEXT01.pdf>)

därför att det ansågs att hon inte “förstod den svenska mentaliteten”. Efter många år av kamp mot myndigheter och fackliga organisationer gav hon till slut upp försöken. Hon var antagligen en av de mest välutbildade barnläkarna i landet vid den tiden. Allmän läkarlegitimation fick hon samtidigt med sitt svenska medborgarskap 1946, åtta år efter flykten till Sverige.<sup>16</sup>

Som konstnär har jag tagit mig friheten att se flera lager av renhetsideal i min pappa och hans systems första uttalande om Sverige, även om den flerbottnade betydelsen inte nödvändigtvis var deras avsikt. Texten till “Så tar natten dig åter” fortsätter med andra teman som jag förknippar med mitt judiska arv:

- “Och karporna du ätit dör / på ett språk som ingen längre talar”: Vetskapen om att det språk och den kultur som utgjorde ramarna för min familjs liv i Tjeckien i och med Shoah/Förintelsen helt eller delvis utplånades.
- “En sten för gatorna”: Stenens betydelse i den judiska traditionen är mångskiftande med det mest konkreta exemplet i ritualen att lägga stenar på judiska gravstenar (till skillnad från ex. kristen tradition, där blommor är vanligt förekommande).

Vid tiden för den här låtens tillblivelse hade jag lyssnat mycket på det svenska instrumentala bandet *Brigaden* och deras första skiva “Om Alberto och några andra gubbar”<sup>17</sup>. Musiken - skriven av bandets gitarrist Anton Jansson - påminde om musik jag aldrig hade hört. Särskilt debutskvans öppningsspår “Moralen” påverkade mig mycket. Jag blev fascinerad av hur de starka, skenbart enkla, sångbara melodierna letade sig fram tillsammans med ett svängigt och ganska skitigt groove i 6/8.<sup>18</sup> I mina öron vilade det något akut, desperat och samtidigt väldigt lekfullt över Brigadens musik.<sup>19</sup> Jag tog helt klart med mig en hel del av Brigadens estetik in i min komposition “Så tar natten dig åter”: Inte samma men en liknande klave i 6/8:an, hög

---

<sup>16</sup> Ulf Högberg, *Vita rockar och bruna skjortor, nazimedecin och läkare på flykt* (Malmö: Universus Press, 2013), s. 271-272.

<sup>17</sup> Brigaden, *Om Alberto och andra gubbar* (Havtorn Records, 2014).

<sup>18</sup> Brigaden, *Moralen*, från: *Om Alberto och andra gubbar* (Havtorn Records, 2014):

<https://open.spotify.com/track/4yZ64VmYz7RQZx4DY6jV2A?si=pqUtJR0OSD2XUg7J-NQN9w>

<sup>19</sup> I en annan text skulle jag kunna diskutera Brigadens relation till idén om politisk musik och klichéer: De textlösa sångerna har titlar som - förutom ovan nämnda “Moralen” - “Palme”, “Postcolonial Lullaby”, “Skatteflykt” och “Den gamla goda tiden”.



energi och en blandning mellan fult och skört. Klaven, rytmen, tonspråket och energin i både “Moralen” och min egen “Så tar natten dig åter” förknippar jag med en slags frihetslängtan, ett allvar och en kampvilja.

### 4.3. Flykten Valde Oss

Jag vill nu presentera min tonsättning av dikten “Flykten Valde Oss” (se Audio 2 - Flykten valde oss) av den svenska poeten Stig Dagerman.

Fågeln väljer flykten. Vi valde den icke.

Flykten valde oss. Därför är vi här.

Ni som ej blev valda – men ändå frihet äger,

hjälp oss att bära den tunga flykt vi bär!

Bojan väljer foten. Vi valde att vandra.

Natten var barmhärtig. Nu är vi här.

Ni är för många, kanske den frie trygge säger.

Kan vi bli för många som vet vad frihet är?

Ingen väljer nöden. Vi valde den icke.

Den valde oss på vägen. Nu är vi här.

Ni som ej blev valda! Vi vet vad frihet väger!

Hjälp oss att bära den frihet som vi bär!<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Stig Dagerman, *Dagsedlar* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1983), s. 163.

Den här texten slog an en allvarsam känsla hos mig, en påminnelse om mitt arv och min historia. Samtidigt blev jag vid min första bekantskap med texten upptagen av tanken att Dagerman skriver om en erfarenhet - flykten - som han själv inte upplevt och att jag som musiker och kompositör inte heller erfarit detta - annat än som ett nedärvt minne. Musikaliskt ville jag göra något kraftfullt och ganska pampigt. Rent formmässigt är dikten indelad i tre verser. Vers ett och tre har en liknande uppbyggnad medan vers två sticker ut, både vad gäller antal stavelser och innehåll. Jag har tidigare skrivit om min vilja att komponera låtar som har en någorlunda regelbunden och i viss mån upprepande form. Jag bestämde mig därför för att vers ett och tre i "Flykten Valde Oss" skulle sjungas och spelas på samma melodi och ackord - jag kallade den delen för A. Vers två tyckte jag passade att utgöra en sorts refräng – eller bättre uttryckt en B- och C-del. Jag hade vid tiden för tillblivelsen av den här kompositionen lyssnat mycket på den chilenska vissångaren Victor Jara och särskilt den svenska trubaduren Cornelis Vreeswijks versioner av Jaras låtar på skivan "Cornelis sjunger Victor Jara: Rätten till ett eget liv".<sup>21</sup> Den slutgiltiga formen på min tonsättning av "Flykten valde oss" blev med andra ord: ABCABC.

Victor Jara var chilensk vissångare och teaterregissör, förknippad med folkmusikrörelsen "La Nueva Canción Chilena", politiska sånger och ett starkt antifascistiskt och vänsterpolitiskt engagemang. I samband med militärkuppen 1973 ledd av Augusto Pinochet blev Jara tillsammans med andra avrättad på Chilestadion i Santiago. Under min uppväxt har jag inte haft en nära relation till Jara eller annan musik kopplad till "La Nueva Canción Chilena". Genom min ingifta morbror som kom till Sverige från Chile som politisk flykting samt min mamma och hennes systrars tidigare engagemang i den svenska solidaritetsorganisation Chilekommittén finns dock berättelsen om militärkuppen i Chile och den efterföljande diktaturen i mig - inte som ett arv men väl en del av min berättelse. Jag är medveten om skillnaden mellan den vars liv villkorats av en politisk händelse och den som på avstånd betraktat den. Min avsikt är inte att jämföra dessa erfarenheter, men att ödmjukt synliggöra dem båda.

---

<sup>21</sup> Cornelis Vreeswijk, *Cornelis sjunger Victor Jara: Rätten till ett eget liv* (Metronome, 1978).

På ovan nämnda skiva med Cornelis Vreeswijk finns låten "Plogen", som är Vreeswijks svenska översättning av Jaras "El Arado".<sup>22</sup> Jag var fascinerad av låtens form, som jag uppfattade som suggestiv. Låten har en AAB-form där A-delarna spelas i en sorts rubaterad stil och B-delarna i en tydligt rytmisk 6/8. I min tonsättning av Dagermans text har jag lånat in den här formen. A-delarna i min komposition innehåller andra fraseringar och andra ackord än "Plogen" medan B-delen närmast är en kopia av melodik och harmonik. C-delen är inte komponerad med "Plogen" som direkt förlaga, men givetvis starkt influerad av samma låt.

#### 4.4. Someday

I oktober 2018 komponerade jag en ny låt med titeln "Someday" (se Audio 3 - Someday). Jag ville testa att skriva någonting med egen text och var villrådig över hur jag skulle börja. Min önskan var att skriva något enkelt, både vad gäller text och musik. Vanligtvis är det melodin som kommer till mig först men i det här fallet var det de inledande tre ackorden som kom först: Ab, Ab/Dd, Ab med varianten Ab, Dd, Ab. Jag tyckte dessa tre ackord hade en sorts gospelaktig resonans och lite motvilligt (motvilligt av skäl jag förklarar nedan) kom jag att tänka på den amerikanska låten "We shall overcome". Den sången har sitt ursprung i många olika spirituals och en av dessa sägs vara "I'll overcome someday", publicerad 1901 av pastorn och kompositören Charles Albert Tindley. 1945 sjöngs "We shall overcome" av strejkande afroamerikanska tobaksarbetare. Sången populariserades under 60-talet och blev en viktig protestsång för den amerikanska medborgarrättsrörelsen. Värt att nämna i det här sammanhanget är också att det kring "We shall overcome" finns en lång tradition av textbearbetning och -tillägg för att anpassa sången till specifika kamper och tillfällen.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Victor Jara, *Victor Jara* (Demon, 1966), *El Arado*:

<https://open.spotify.com/track/2z3P7xGrv2PWtA40kdY0G3?si=hWoC2UdETNqyzf4hssgK5w>

Vreeswijk, *Cornelis sjunger Victor Jara*, Plogen:

<https://open.spotify.com/track/5UF1mxMYEjSHRtL2moVbMw?si=TLwvhSv5RFuKZP9WAw1TIQ>

<sup>23</sup> *Oxford Reference* online, sökord: *We shall overcome*:

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803121757648>

Den version av "We shall overcome" som jag lyssnat mest på är inspelningen med *Liberation Music Orchestra* från 1969 med arrangemang av pianisten och kompositören Carla Bley.<sup>24</sup> Min motvilja inför den här spontana referensen från de inledande ackorden på min egen komposition handlar om delar av sångens svenska historia. Under åren 1991 och 1992 drabbades människor i Stockholm och Uppsala av en rad rasistiska attacker utförda av John Ausonius, även kallad "Lasermannen".<sup>25</sup> Dåvarande statsminister Carl Bildt och invandrarminister Birgit Friggebo besökte Folkets hus i Rinkeby därför att människor i området ville ha svar på vad politikerna skulle göra för att förhindra attackerna. I vad jag skulle beskriva som ett försök att lägga locket på den upprörda och förtvivalade stämningen i lokalen - några ropar "Vi är många, vi är starka, krossa rasismen nu!" - initierar Friggebo allsång med de bevingade orden: "Nu tycker jag att vi gemensamt i denna sal sjunger 'We shall overcome'".<sup>26</sup> Om det ursprungliga bruket av sången - i religiösa sammanhang, vid radikala protester - berättar om motstånd mot förtryck och kampen för rättvisa så är händelsen i Rinkeby snarare en gestaltning av den vita hegemonins nyliberala förståelse av och hantering av (läs: förminskade av) strukturella fenomen som rasistiskt våld.

Som Audio 3 - Someday visar skrev jag klart min egen komposition "Someday" och jag har för avsikt att spela den live, kanske i framtiden spela in och släppa den. Hur förhåller jag mig till dessa båda starka berättelser i relation till "We shall overcome"? Jag har aldrig befunnit mig i politiska sammanhang i Sverige där sången har använts. Som jag upplever det har händelsen i Rinkeby gjort det omöjligt eller åtminstone svårt att använda sången på ett seriöst sätt. Som jag kommenterade ovan har låten kommit att symbolisera ett sorts nyliberalt sätt att tänka kring rasism och motstånd som tror att lösningen på strukturella problem är samtal och förståelse mellan förtryckt och förtryckare och omyndigförklarar de röster som talar om politikeransvar, ilska, tolkningsföreträde och rädsla. Är det möjligt att bara genom mina intentioner förändra mina egna och andras associationer till en viss låt eller tradition? Jag

---

<sup>24</sup> Liberation Music Orchestra, *Liberation Music Orchestra* (Impulse!, 1969):

[https://open.spotify.com/track/5kZHHogfxGhG4GWl8UkHjS?si=Rou\\_zvYwSIGX0jM54ARqBw](https://open.spotify.com/track/5kZHHogfxGhG4GWl8UkHjS?si=Rou_zvYwSIGX0jM54ARqBw)

<sup>25</sup> Nationalencyklopedin, ne.se, sökord: *Lasermannen*,

<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/lasermannen>

<sup>26</sup> Sveriges Radio, *Avgörande ögonblick*, "Friggebo sjunger 'We shall overcome' i Rinkeby 1992":

<https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1602&artikel=906667>

ställer mig också frågan om det i min sång "Someday" finns så pass mycket av "We shall overcome" att en lyssnare ofrånkomligen drar paralleller till händelserna i Rinkeby eller om det är en referens bara jag hör. Jag har inte för avsikt att göra en kvalitativ studie kring just det, men vill med dessa frågeställningar belysa mina skiftande tankar och reflektioner kring kompositionsarbetet.

## 5. Diskussion

### 5.1. Att bli främlingen, att bli den infödde

Underlagen för undersökningarna i det här examensarbetet är brokiga och olika i sin form och gestaltning. Vad de har gemensamt är att de är exempel på verk eller processer som fått mig att ställa mig grundläggande frågor kring vem jag är och vad jag vill berätta i mitt konstnärliga skapande. Jag vill tänka att mitt intresse för influenser som ligger långt ifrån mina egna erfarenheter handlar om en sorts önskan att genom konsten överskrida kroppar, tid och rum för att fläta samman min egen historia med andras. Det här arbetet har kretsat kring tillfällena när jag upplever att jag kan det, och tillfällena när jag själv sätter stopp för den fusionen. Det är ett privilegium att kunna välja sina former. Sara Ahmed skriver i "Att bli främlingen, att bli den infödde":

Inom konsumentkulturen ger handelsvaran - som på en gång är en bild och ett materiellt ting - subjektet en möjlighet att på nära håll möta en avlägsen Andre (...) Genom att konsumera objekt som associeras med andra platser och främmande kulturer (...) kan subjektet nästan bli främlingen, eller kan bli (...) *som* främlingen.<sup>27</sup>

Ahmed utgår i sin text från reklamvärldens språk och sätt att använda begäret efter det främmande och exotiska och återger William O'Barr som hävdar att "bilder av 'annanhet' och 'skillnad' *upprätthåller* snarare än *problematiserar* de imaginära gränserna mellan olika nationer och grupper".<sup>28</sup> Hon menar vidare att reklamens fascination över annanhet och

---

<sup>27</sup> Ahmed, "Att bli främlingen, att bli den infödde", s. 349.

<sup>28</sup> Ibid. s. 351.

exotifiering av den andre hjälper till att skapa och definiera produktens målgrupp.<sup>29</sup> Uttryckt på ett annat sätt kan man konstatera att personen som tillhör den grupp eller ursprung som reklamen marknadsför som något som ska ge krydda åt konsumentens vardag - *just därför att det i vanliga fall inte tillhör konsumentens vardag* - knappast känner sig lockad eller manad att konsumera varan eller tjänsten. Jag är av den bestämda uppfattningen att det här är frågor som är viktiga att ställa sig även i musikaliska sammanhang. Jag skulle vilja avfärda föreställningen om att det skulle finnas något som - eller att någon skulle ha tillgång till - ett "rent" konstnärligt uttryck som inte är påverkat av eller influerat av andras. Samtidigt finns det en tendens att den här typen av diskussioner jag försöker föra - om traditioner, tolkningsföreträde och levda erfarenheter - förenklat kokas ned till en grumlig idé om just det "sanna", "genuina" uttrycket. Jag vill försöka hålla de här olika tankarna i huvudet samtidigt.

Ahmed föreslår att konsumtionen av den Andre och det främmande förutsätter att "det främmande" *inte* är varans eller tjänstens verkliga ursprung: "'främlingen' är just det som produceras, marknadsförs och säljs för att definiera handelsvarans värde. Med andra ord blir främlingen en fetisch (...)"<sup>30</sup> Utifrån dessa tankar är det för mig träffande att jag i arbetet med "Flykten Valde Oss" starkt blev influerad av, inte Victor Jaras originalversion av "El Arado" utan Cornelis Vreeswijks egen tappning på svenska och inspelad med - utöver Vreeswijk själv - svenska musiker. En snabb jämförelse av dessa båda versioner av samma låt visar att själva grundkänslan och skillnaden i låtens olika delar kraftigt förstärkts i Vreeswijks version, både rytmiskt och dynamiskt. Jag kan bara konstatera att mitt första möte med Jaras låt uppstod när låten delvis redan filterats genom Vreeswijk. Med Ahmeds ord skulle jag vilja uttrycka det som att något måste "*vara tillräckligt nära* för att vi ska kunna känna igen det som främlingen"<sup>31</sup> Jag vill tillägga: *tillräckligt nära* för att vi ska kunna känna igen det *och kunna konsumera det* som främlingen.

---

<sup>29</sup> Ibid. s. 352.

<sup>30</sup> Ibid. s. 352.

<sup>31</sup> Ibid. s. 356.

I min läsning går det en röd tråd mellan det Ahmed säger och vad Amiri Barakas beskriver i essän "Jazz and the White Critic"<sup>32</sup> som jag tidigare citerat. Baraka hävdar att jazz i första hand är en samling sätt att uttrycka mötet med eller sätt att förhålla sig till världen, och i andra hand ett sätt att göra musik.<sup>33</sup> Jag tror att vi dras till viss musik just därför att den erbjuder ett (annat) sätt att se på världen. Det betyder inte att vi genom att spela den musiken eller intressera oss för den införlivar det förhållningssättet i våra liv. Vi kanske inte ens *kan* det - våra levda erfarenheter och de erfarenheter som gett upphov till den musiken skiljer sig i sina materiella, socioekonomiska och historiska premisser. Ahmed menar att det "främmande" måste assimileras för att kunna konsumeras och att de skillnader som inte kan assimileras in i den vita hegemoniska begreppsvärlden helt enkelt avfärdas som primitiva, okultiverade, barbariska.<sup>34</sup>

## **5.2. Vad och varifrån har jag lånat och vilka etiska och moraliska frågor ger detta upphov till?**

Jag har i det här examensarbetet snirklande försökt närma mig ett eller flera svar på den frågeställningen. Jag dras till text och musik som beskriver någon form av antikapitalistisk/vänsterorienterad kamp och liv villkorade av flykt, rasism och exil. Jag väljer dessa uttryck därför att jag upplever att säger något om mig själv och min familjs historia men också för att de stämmer överens med min egen ideologiska övertygelse. Jag kan inte på ett ärligt sätt gå in i alla erfarenheter. Ibland skulle ett försök till total identifikation med ett visst uttryck innebära en tro på idén om att subjektet i sitt närmande av den Andre helt eller delvis kan försvinna, så att säga uppgå i den Andre. En idé jag misstror, och så även Ahmed. Hon kritiserar den bilden främst därför att den utgår ifrån att den Andre är långt borta och något som måste närmas.<sup>35</sup> Vidare menar Ahmed att idén om det västerländska subjektets uppgående i den Andre, det "främmande" också ofrånkomligen innebär att objektet, den Andre, måste avskiljas från alla de materiella och sociala relationer, sammanhang och ramar

---

<sup>32</sup> Jones (Baraka), *Black Music*.

<sup>33</sup> Ibid. s. 15.

<sup>34</sup> Ahmed, "Att bli främlingen, att bli den infödde", s. 353.

<sup>35</sup> Ibid. s. 356.

inom vilka erfarenheterna har sitt ursprung.<sup>36</sup> Jag tänker att det var min skepsis inför föreställningen om den här typen av friktionsfria identifikation och sammanslagning som låg till grund för mitt beslut att *inte* använda mig av Maya Angelous “Still I Rise” i mitt konstnärliga arbete.

I arbetet med kompositionen “Someday” hade jag inte som i arbetet med “Flykten Valde Oss” rakt av snott eller lånat delar av någon annans låt. “Someday” utformades snarare som ett eko eller ett minne av en annan låt (“We Shall Overcome”), en stil (spirituals, gospel och protestsånger) och en tid (60-talets nordamerikanska medborgarrättsrörelse). De etiska dilemman jag ställdes inför handlade givetvis om låtens ursprung i den afroamerikanska kampen för demokratisk frihet och rättvisa (kan jag solidarisera mig med detta utan att relativisera det specifika i den kampen?) men i stor utsträckning också om sångens associationer i svensk kontext. Birgit Friggebos agerande och användande av sången i Rinkeby 1992 är ett mer än tydligt exempel på det vita västerländska subjektets oförståelse inför vad den rasistiska konstruktionen av skillnad ger för konsekvenser och vilka hinder som uppstår för bilateral identifikation mellan olika subjekt och kroppar. Istället för att lyssna på de människor som samlats tar Friggebo sig rätten att *tolka* situationen och bestämma att det är en samlande kraft - en sång - som ska lugna - för att inte säga pressa - ned stämningen. Det är idén som ett sorts närmande till andra människors erfarenheter som i stort fokuserar på deras egenskaper som just *andra*. Jag tycker det är svårt att tro att Friggebo eller andra som Friggebo i en liknande situation där de själva och/eller deras anhöriga riskerade att falla offer för en rasistiskt driven mördare skulle nöja sig med eller längta efter allsång initierad av en av de ansvariga politikerna.<sup>37</sup> Mina tankar kring kopplingen mellan min låt “Someday” och “We shall overcome”, den kyliga relationen mellan amerikansk medborgarrättskamp och ministerinitiativ i Rinkeby blev för mig ett tydligt exempel på hur mina konstnärliga processer ofta hänger ihop med mina reflektioner kring historisk och samtida politisk diskurs. Jag är osäker på om det alltid är så kreativt eller produktivt fruktbart att dra sådana långtgående

---

<sup>36</sup> Ibid. s. 350.

<sup>37</sup> Det faktum att det var just statsministern och invandringsministern, och inte statsministern och exempelvis justitieministern som tillsammans besökte Folkets hus säger givetvis också någonting om synen på vilka subjekt som på riktigt räknas in i nationskroppen.



paralleller om mina musikaliska paralleller. Det finns en risk för att rocken blir för stor, eller att varje litet penseldrag ger upphov till en moralisk och etisk frågeställning som jag tycker att jag måste ta ställning till för att kunna fortsätta arbeta. Samtidigt är just berättelsen om Friggebo och "We shall overcome" ett ypperligt exempel på hur våldsamt det kan vara att ta någon annans ord i sin mun och förvränga dem för sina egna syften.

### **5.3. Vilka strategier och hinder har jag utformat för att skapa en musikalisk hemvist - en tradition - för de erfarenheter jag vill berätta?**

Mitt arbetssätt kretsar ofta kring att närma mig och tonsätta andras texter. Jag har tidigare talat om det som en metod att skapa något konstnärligt utan att vara fullkomligt ensam i det. Det ligger nära till hands att beskriva det som ett försök att närma mig andra och andras erfarenheter. Jag börjar nu fråga mig om det därmed finns risk för att jag gör mig skyldig till samma naiva förståelse av möten och identifikation som jag nyss kritiserade? I mötena med text och musik av Maya Angelou, Gloria Gervitz och Victor Jara uppstår det en direkt eller indirekt översättning av kontext eller språk. Angelous text och Jaras musik kan jag ta till mig på originalspråk eller i originalsättning men jag vill hävda att i min förståelse av dem sker en sorts översättning i det att jag försöker koppla det till mina egna erfarenheter eller begreppsvärld. Det är inte heller ett ovidkommande faktum att jag inte behärskar engelska fullständigt flytande eller som ett modersmål. I min läsning av Gervitz och i Cornelis Vreeswijks versioner av Jaras musik har en faktisk översättning redan skett: av språk (spanska-svenska) och av musikaliskt utförande och sättning. I och med att jag i den svenska vis- och jazztradition som jag rör mig i inte tycker mig hitta tillräckligt många erfarenheter att identifiera mig med har jag sökt mig till andra traditioner sprungna ur andra kulturer. Det sökandet handlar också om att jag vill tro på att det är en styrka att samla liknande berättelser från många olika håll. Det kan vara en form av solidaritetshandling och - om det görs varsamt och med ödmjukhet - ett sätt att utmana idén om nationsgränserna. Berättelserna om kamp, motstånd, rasism, mellanförskap, flykt och exil är berättelser som många människor i Sverige och världen delar. Jag önskar att vi genom musiken och konsten kan hitta varandra. Men det

är givetvis inte samma sak som idén om att konsten skulle kunna överbrygga alla hinder. Men den som själv fått sitt namn ur sorgen kan kanske också sjunga andra sorgernas namn.

#### **5.4. Kan jag - utifrån dessa strategier - formulera en egen poetik?**

Min musikaliska hemvist verkar - efter vad jag har diskuterat i det här examensarbetet - spridd och präglad av olika försök till närmanden. Centralt är också frågor om hur långt jag kan och får nå. Det handlar om ett ständigt omfamnande och bortstötande. Dessa formuleringar skulle också kunna vara sätt att säga min poetik. Det är som om den svensk-judiska erfarenheten jag tidigare uttryckt att jag söker förmedla är omöjlig och sökande till sin natur. Den har ingen självklar plats i det majoritetssvenska nationella medvetandet, den utgör alltid ett undantag. Den är att känna bestörtning över att det var invandringsministern och inte justitieministern som påkallades vid en nationell kris. En känsla av bestörtning därför att det inte hade kunnat gälla mig men en gång gällde min familj.

Ibland avundas jag andra människor i Sverige med liknande erfarenheter som jag av flykt och exil därför att vissa av dem har en fysisk plats och ett språk som de kanske kan förhålla sin längtan och sorg till. Jag förstår att det är ett ganska grovt sätt att romantisera vissa liv och deras relation till länder, platser och områden. Den judiska bakgrund jag delar har aldrig haft en sådan plats. Givetvis är personer i min judiska släkt födda någonstans, på en plats, och de talar eller har talat vissa språk. Men dessa platser har på grund av krig och fördrivning genomgått så stora förändringar och språken talas inte längre på de platserna. Min familj talade framförallt tyska när de bodde i Tjeckien. Det är ett språk som inte längre talas där i samma utsträckning och det är också ofrånkomligt att tänka på tyskan som ett språk som även talades av förövarna.

Min poetik handlar om att känna ansvar för berättelsen. Den handlar också om en vilja att använda mig av bekanta sätt att göra melodier och låtar på därför att de ska påminna om någonting. Jag har svårt att föreställa mig hur det skulle vara att arbeta och skapa konstnärligt

utan sentimentaliteten och nostalgien som två stora drivkrafter. Min poetik är också att förhålla mig kritiskt till makten och systemen. Jag vill göra musik som talar till andra som tror på befrielse. Dessa båda förhållningssätt till skapandet - att vilja omstörta och omskapa samtidigt som jag vill använda mig av befintliga ramar och igenkännbara mönster - har en konfliktfylld relation. Som poeten, författaren, teoretikern och aktivisten Audre Lorde sa: "the master's tools will never dismantle the master's house".<sup>38</sup> Det är inte med maktens verktyg du förgör makten. Samtidigt är det inom systemets väggar jag sitter, vi sitter. Vad har vi då för handlingsutrymme? Monique Wittig - författare och teoretiker - talade om den litterära praktiken och möjligheten att göra motstånd som en trojansk häst.

At first it looks strange to the Trojans, the wooden horse, off color, barbaric. (...) Then, little by little, they discover the familiar forms which coincide with those of a horse. (...) It is barbaric for its size but also for its form, too raw for them (...) But later on they become fond of the apparent simplicity, within which they see sophistication. (...) They come to see as strong, powerful, the work they had considered formless. They want to make it theirs, to adopt it as a monument and shelter it within their walls (...) But what if it were a war machine?<sup>39</sup>

Ett sätt att göra motstånd som är att lura sin fiende, lura makten. Och när du eller ditt verk väl har tagit sig in så kan din krigsmaskin som är du och ditt verk börja luckra upp stommarna. Makten kan alltid romantisera ditt uppror och därmed avfärda det som ett inte tillräckligt hot. Det är just där och då den trojanska hästen släpper ut sina soldater.

Jag vill tänka på min praktik eller kanske snarare min framtida konstnärliga praktik som en kombination av dessa två citat. Jag tänker dem som uppmaningar och vägvisare. Jag hänger mig ofta åt sorgen och minnena men förstår nu att motstånd också kräver ilska. Sorgen och

---

<sup>38</sup> Audre Lorde, *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* (London: Penguin Classics, 2018), s. 19.

<sup>39</sup> Monique Wittig, *The Straight Mind and other essays* (Boston: Beacon Press, 1992).

det sentimentala kan makten ibland låta passera därför att de är känslor som inte nödvändigtvis ställer någon till svars. Det är när sorgen möter andras, liknande, sorg som den kan växa och förena många till en sång som tränger genom alla slutna väggar. De källor jag öst ur - chilensk antifascism, afroamerikansk medborgarrättskamp, feministisk aktivism - tänker jag sjöng och sjunger den sången. No pasarán.

## 6. Slutord

Det är en märklig sak att undersöka sitt eget konstnärliga arbete. Vem kan sämre säga något om hur mina verk ter sig än just jag som är upphovspersonen? Jag är tacksam över att det här examensarbetet tilläts samtala med så många andra konstnärliga fält, musiker, poeter och krigare. Jag har i samtalen med andra texter och annan musik än min egen fått tillgång till ett större rum där jag känt mig mindre ensam. Det är ett stillsamt faktum att jag lever därför att andra dog. Det är också sant att jag skriver och spelar därför att andra skrivit och spelat. Jag vill behålla den medvetenheten om att jag är en i ett led av många. I skrivandet av det här examensarbetet har jag känt en längtan efter fler personer med liknande erfarenheter som mina i de konstnärliga fält och utbildningssammanhang jag rör mig. Jag har i mitt arbete främst fokuserat på de av mina låtar som för mig har en koppling till mitt judiska arv. På min mammas sida finns ett arv som kan kallas svenskt och kristet. Även ur den platsen har jag förstås blivit tilldelad och plockat åt mig starka influenser både tematiskt och musikaliskt. Därifrån finns också berättelser som förgrenar sig i mig. Jag kan bara spekulera i varför jag inte fördjupat mig mer i dem i just det här arbetet. Kanske finns de i mig med en annan självklarhet? Det utgör också ett arv som jag delar med fler i min omgivning på Högskolan för Scen och Musik. Jag kan därför uppleva att vi tillsammans på utbildningen redan undersöker detta arv och vad det kan innebära. I en kommande undersökning skulle jag vilja titta närmare på hur dessa båda arv samverkar.

Tack till min handledare Joel Eriksson för hjälp, stöd och uppmuntran till att fortsätta gräva i detta myller som är tillhörighet och berättande. Tack också till min sånglärare Ingela Hellsten för att du alltid uppmanar mig att fortsätta försöka utforska mig själv.

Jag lät poeten Gloria Gervitz inleda det här examensarbetet. Jag låter henne även avsluta:

som om jag längtade efter den jag är nu

en hemlängtan efter mig

som om jag kunde börja om på nytt

som om jag flyttade till ett annat hem

som någon som upprepar ord likt mantran

en monolog från dig till dig

som om det var jag som hade påbörjat min död och inte du

som om rädslan och stoftet vore ett<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Gloria Gervitz, *Migrationer*, övers. Hanna Nordenhök (Malmö: Rámus förlag, 2018), s. 67.

## 7. Källförteckning

### 7.1. Litteratur

Ahmed, Sara. ”Att bli främlingen, att bli den infödde”, *Postkolonial Feminism*, Volym 1, red. de los Reyes, Paulina. Hägersten: Tankekraft Förlag, 2011.

Angelou, Maya. *The Complete Collected Poems of Maya Angelou*. New York: Random House, 1994

Dagerman, Stig. *Dagsedlar*. Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1983.

Davis, Angela Y. *Blues Legacies and Black Feminism*. New York: Random House, 1998.

Gervitz, Gloria. *Migrationer*. Översättning av Ulf Eriksson och Magnus William-Olsson. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2009.

Gervitz, Gloria. *Migrationer*. Översättning av Hanna Nordenhök. Malmö: Råmus förlag, 2018.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Högberg, Ulf. *Vita rockar och bruna skjortor, nazimedicin och läkare på flykt*. Malmö: Universus Press, 2013.

Jones, LeRoi (Baraka, Amiri). *Black Music*. New York: Akashic Books, U.S, 2010.

Lorde, Audre. *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*. London: Penguin Classics, 2018

Wittig, Monique. *The Straight Mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

## 7.2 Fonogram och digitala länkar

Brigaden. *Om Alberto och andra gubbar*. Havtorn Records, 2014. Spotify:

[https://open.spotify.com/album/0ivOlonOdDDfK7Ut1Z14FF?si=rAgb9rmOQWGbk0\\_1-If-jw](https://open.spotify.com/album/0ivOlonOdDDfK7Ut1Z14FF?si=rAgb9rmOQWGbk0_1-If-jw)

Jara, Victor. *Victor Jara*. Demon, 1966. Spotify:

<https://open.spotify.com/album/6uYbmVg8Mf7YDOZA1SgjSl?si=DSfsROLYScaFEgVDJOa3Sw>

Liberation Music Orchestra, *Liberation Music Orchestra*. Impulse!, 1969. Spotify:

<https://open.spotify.com/album/1LjPCzf3XWmJswuKdoVn3L?si=ECPqtU7jScy-Qoyhw9vYWg>

Vreeswijk, Cornelis. *Cornelis sjunger Victor Jara: Rätten till ett eget liv*. Metronome, 1978.

Spotify:

<https://open.spotify.com/album/2aiSzUHEkbwKAuDYkhIV19?si=xzvuEijtST61tQdEO9xFxg>

### 7.3. Digitala källor

Kvist Geverts, Karin. *Ett främmande element i nationen: Svensk flyktingpolitik och de judiska flyktingarna 1938–1944*. Doktorsavhandling, Uppsala Universitet, 2008.

<http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:172387/FULLTEXT01.pdf> 2019-04-01

Nationalencyklopedin, [ne.se](http://www.ne.se). Sökord: *klezmer*.

<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/klezmer> 2019-04-02

Nationalencyklopedin, [ne.se](http://www.ne.se). Sökord: *Lasermannen*.

<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/lasermannen> 2019-04-20

Nationalencyklopedin, [ne.se](http://www.ne.se). Sökord: *Statens institut för rasbiologi*.

<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/statens-institut-f%C3%B6r-rasbiologi> 2019-04-01

Oxford Reference. Sökord: *We shall overcome*.

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803121757648> 2019-04-22

Sveriges Radio, [sverigesradio.se](http://sverigesradio.se). Program: *Avgörande ögonblick*. Avsnitt: Friggebo sjunger ‘We shall overcome’ i Rinkeby 1992”.

<https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1602&artikel=906667> 2019-04-21



#### **7.4. Bifogade ljudfiler**

**Audio 1 - Så tar natten dig åter.** Medverkande: Channa Riedel, sång, text och komposition. Joel Haag, gitarr. Karl Magnús Andersson, piano. Gustav Davidsson, trombon. Pelle Westlin, tenorsaxofon. Björn Petersson, bas. Anton Jonsson, trummor. Inspelat av Gustav Davidsson, Studio Glasfågeln, 4/6-6/6 2018. Mixad och masterad av Gustav Davidsson.

**Audio 2 - Flykten valde oss.** Text: Stig Dagerman. Medverkande: Channa Riedel, sång och komposition. Joel Haag, gitarr. Karl Magnús Andersson, piano. Gustav Davidsson, trombon. Pelle Westlin, tenorsaxofon. Björn Petersson, bas. Anton Jonsson, trummor. Inspelat av Gustav Davidsson, Studio Glasfågeln, 4/6-6/6 2018. Mixat och masterat av Gustav Davidsson.

**Audio 3 - Someday.** Medverkande: Channa Riedel, sång, text och komposition. Joel Haag, gitarr. Björn Petersson, bas. Inspelat av Björn Petersson, 9/12 2018.