Att gestalta ett ursprung.

En musiketnologisk undersökning av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm.

Av Owe Ronström (1992)

Svensk sammanfattning

1 Introduktion och syfte.

Vid slutet av 1980-talet bodde i Stockholms län drygt 8000 jugoslaviska medborgare, från alla delar av Jugoslavien, därtill omkring 3-4000 svenska medborgare "med jugoslavisk anknytning". Syftet med denna undersökning är att studera dansadets och musicerandets betydelse som motor och kraftkälla för dem i deras försök att skapa och vidmakthålla en egen värld i Stockholm. I sina organisationer anordnar de två typer av dans- och musiktillställningar: *folklor*, repetitioner och uppvisningar av sceniskt koreograferade folkdanser utförda av speciellt tränade dansare, och *zabava*, fester med sång, dans och musik som alla förväntas kunna delta i. Båda kännetecknas av att "det jugoslaviska" är särskilt framlyft och att musicerande och dansade samtidigt är både mål och medel för samspelet.

En kategori frågor jag ställt handlar om de former av dans och musik som utövas av jugoslaver i Stockholm; Vilka av dessa har förts med från hemlandet? Hur har de förändrats? Har det också uppstått helt nya former? Vilka räknar jugoslaver i Stockholm som "sina"? Vad kännetecknar dessa? Vilka former av social, rumslig och temporal ordning uppstår under utövandet ? Hur är dans- och musikformerna relaterade till varandra och till musik- och danslivet i Jugoslavien?

En annan kategori frågor handlar om dansandets och musicerandets roll i kulturbygget: Vilken roll har musik och dans för bildandet av grupper, för socialiseringen av nya gruppmedlemmar och för upplevelsen av att ha en etnisk identitet?

2 Metodiska och teoretiska överväganden.

Det primära materialet utgörs av anteckningar och bild- och ljudinspelningar från fältarbete på jugoslaviska dans och musiktillställningar i Stockholm 1984-1988, i Jugoslavien 1986, samt på intervjuer med personer i och kring de jugoslaviska föreningarna. I analysen har jag dessutom utnyttjat erfarenheter från eget musicerande och dansande.

Undersökningen anknyter närmast till en musik och dans-etnologisk forskningstradition. Teoretiska utgångspunkter har hämtats från Erving Goffmans analyser av hur människor möts, amerikanska (performance studies) (fr.a av Richard Bauman, Dan Ben-Amos och Roger Abrahams) och Alfred Schutz analyser av samspel. Jag har också inspirerats av Mihaly Csikszentmihalys studier av flow, och Anthony P. Cohens arbete om (the social construction of communities).Viktiga begrepp är frame, (de organisationsprinciper som styr hur socialt samspel uppfattas), key (metakommunikativa budskap med instruktioner om hur andra budskap ska förstås), performance (en typ av kommunikation som innebär ett ansvarstagande inför en publik för hur kommunikationen utförs), samt sam-spel en sammanfattande term för alla former av interaktion som utvecklas under och kring musicerande och dansande.

Det teoretiska resonemanget kretsar kring musik och dans som mål, som symboler för individer och grupper, och som medel för kommunikation och socialisation. Musicerande och dansande är aktiviteter som är sina egna mål, genom att ge upphov tilll förhöjd emotionell och social laddning, vilket är en viktig förklaring till människors vilja att investera tid, energi och pengar i dans- och musiktillställningar av olika slag. Musik och dans utgör vidare icke-verbala expressiva system som kommunicerar budskap effektivt genom många samtidiga och samverkande kanaler. De betydelser som investerats på de olika nivåerna kan samverka och forma mycket enkla och kraftfulla budskap. Men de kan också vara olika, motverkande eller till och med kontrasterande och ändå fungera lika kraftfullt tillsammans. Därigenom kan mycket komplexa budskap genereras, lagras och kommuniceras samtidigt, som till stora delar kan vara omöjliga att översätta till andra uttryckssystem.

I många samhällen har musicerande och dansande tilldelats en central roll som symboler för känslolägen, individuella karaktärsdrag och samhälleliga hierarkier. Men musik och dans är multivalenta symboler som inte bara uttrycker mening, utan också ger användarna kapacitet att göra mening, vilket gör dem särskilt verkningsfulla i byggandet av gemenskaper. Genom att dansa och sjunga tillsammans kan man få starka upplevelser av likhet och gemenskap utan att någonsin behöva konfronteras med frågan om man har något mer än dessa upplevelser gemensamma.

Den stora tillgången på musik och dans av distinkt olika slag har gjort det möjligt för individer och grupper att nyanserat uttrycka existerande sociala och kulturella skillnader, men också att upprätta skillnader och befästa nya sociala gränser och därigenom skapa nya meningssammanhang. Det avgörande i dessa processer är inte

skillnader i melodier och danser, utan i sätten att producera ljud och rörelse. Ljud och rörelseproduktionen ger upphov till sound och rörelsegestalter som ofta ges ställning som nationella eller etniska symboler eller "varumärken".

Ytterligare en viktig aspekt på dans och musik i kulturbygget är att gemensamt dansande och musicerande kanaliserar och strukturerar interaktionen och upprättar bestämda former av ordning. Under utövandet upprättar de musicerande och dansande människorna en serie relationer till varann och till sin publik. De organiserar sina kroppar och medvetanden i samspelet och kommunicerar med varandra, med tidigare utövare och med de andra närvarande i en social relation som grundar sig på en gemensam upplevelse av att samtidigt genomleva flera tidsdimensioner. Men man varken kan eller behöver förutsätta att integrationen av kroppar och sinnen i tid och rum leder till integration av värden, erfarenheter eller mening. Detta är förmodligen en viktig förklaring till att serber, kroater, makedonier, montenegriner, bosnier, ungrare, människor som i andra sammanhang kanske upplever sig som mer olika än lika, i de sammanhang jag studerat så enkelt kunnat umgås tillsammans som "jugoslaver"

3 Jugoslaverna och deras institutioner.

Trots relativt omfattande forskning finns ännu få tillförlitliga uppgifter om varifrån jugoslaverna i Sverige kommer, vilka språk de talar, vilket folk de tillhör eller vilken religion de utövar. Omkring hälften är serber. Till stor del har också folk från Serbien varit aktiva i byggandet av de jugoslaviska institutionerna och därför kommit att definiera innehållet i begreppet "jugoslav" i Stockholm. Slovener, makedonier, albaner och kroater har på flera håll i Sverige bildat egna, språkligt och etniskt profilerade organisationer. Men det system av gränser de velat upprätta har, fram till 1980-talets sista år, i första hand använts inom gruppen av jugoslaver. För svenskar och andra har man först och främst varit "jugoslav", en beteckning som ofta används som förenkling och förkortning av ett komplicerat system av nationella och etniska beteckningar. Även om beteckningen saknar det historiska djup och den emotionella laddning som omger "serb", "kroat", "bosnier" osv, så har den i Sverige istället desto större omfång och verkningsgrad i socialt samspel.

Liksom de flesta invandrare i Sverige är jugoslaverna i Stockholm unga. 2/3 är under 40 år och omkring 1/3 är barn och skolungdomar födda och uppväxta i Sverige. En majoritet förstår och talar såväl serbokroatiska som svenska, oavsett modersmål. Jugoslaverna arbetar framförallt i tillverkningsindustri och med servicearbete. Medelinkomsten är lägre än för totalbefolkningen, men högre än genomsnittet för alla invandrare.

De jugoslaviska institutionerna utgörs av restauranger, kyrkor, vissa skolor, tidningar, Tv, radio och, framför allt, föreningar. Man har inte strävat efter att bygga upp ett komplett "mini-Jugoslavien" i Stockholm, utan att komplettera de institutioner som står hela befolkningen till buds. Den första jugoslaviska föreningen i Stockholm bildades 1969. 1985 fanns sammanlagt omkring 15 föreningar i Stockholms län, med totalt ca 3.600 medlemmar. Föreningarna växte fram i ett spänningsfält mellan jugoslavisk och svensk institutionell praxis. En svensk version av "jugoslaviskhet" har utvecklats som saknar direkt motsvarighet i Jugoslavien, men som har mycket gemensamt med jugoslaviska föreningar i andra västeuropeiska länder och med andra invandrarföreningar i Sverige. Föreningarnas tillställningar utgör ersättning för en rad olika slags tillställningar som man genom migrationen inte längre har kontinuerlig tillgång till. Centrum för verksamheten har sedan första början varit umgänge med landsmän på det egna språket, till större delen genom utövande av musik, dans och sport.

4 Folklor.

Folklor är den jugoslaviska versionen av en modern internationell scenisk dansgenre, baserad på lokala folkliga danstraditioner. I folklor avser man att framställa en representation av något som finns eller fanns utanför scenens "här och nu". Med hjälp av en mängd konventioner, symboler och en omfattande retorik vänds uppmärksamheten från utövarna själva till det folk de föreställer. Två av de viktigaste orden i folklorens retorik är tradition och autenticitet. Tradition är en sammanfattande term för en mängd kunskaper och föreställningar om folkets liv i förfluten tid som bildar en självklar bakgrund och måttstock, mot vilken utövarnas alla prestationer på scenen tolkas och bedöms. Autenticitet syftar på hur väl utförandet motsvarar denna måttstock och är i första hand inte en fråga för publiken att bedöma, utan överlämnas till särskilt legitimerade personer, såsom dansforskare, musikforskare och etnologer.

Folklor är en mycket utbredd sysselsättning i Jugoslavien. Också de flesta jugoslaviska föreningar i Stockholm har eller har haft folklor-grupper. De uttalade målen är att organisera och aktivera jugoslaver i olika åldrar, bibringa barnen en väsentlig del av "det jugoslaviska kulturarvet" och socialisera dem in i en specifikt jugoslavisk värld i Sverige.

Folklor bland jugoslaver i Stockholm är direkt avledd av den som utvecklats i Jugoslavien. Trots skilda förutsättningar arbetar man med i stort sett identiska uttrycksmedel och mål, samma grundläggande estetik och samma regler för utförandet.

En betydelsefull del av arbetet går därför ut på att åstadkomma en inramning som kan få folkloren att framstå som trovärdig och meningsfull mot två samtidiga horisonter, en jugoslavisk och en stockholmsk/svensk. Men det finns ändå viktiga skillnader mellan folklor i Jugoslavien och i Stockholm. En viktig organiserande princip sammanfattas i ordet 'komplett', som syftar på ideal om aktörernas antal, ålder och kompetens, hur de organiseras, samt på repertoarens innehåll och utförande. I Stockholm finns ingen enda komplett folklor-grupp, men alla grupper strävar ändå efter att bli tillräckligt kompletta för att kunna representera Jugoslaviens folkliga musik- och danstradition i allmänhet och sin förening i synnerhet. Denna strävan måste samsas med en annan bärande princip för umgängespraxisen i det jugoslaviska föreningslivet som helhet; att alla som vill ska kunna vara med.

Folklor är en genre skapad för giftasvuxna män och kvinnor. Men i Stockholm utövas folklor så gott som uteslutande av flickor i skolåldern. Folkloren blir en "säker" domän för flickorna, under en period då de blir mer och mer kringskurna och bevakade av föräldrarna. Dansarnas låga ålder gör det så gott som omöjligt att sätta upp de svåraste och mest spektakulära koreografierna. Eftersom det är så svårt att få pojkar att medverka, måste danser med särskilda partier för män ändras eller uteslutas. För att bli kompletta låter en del koreografer flickor klä upp sig och uppträda som unga män, något som skapat mycket diskussion bland ledare och föräldrar.

Under utövandet av folklor upprättas hierarkiska relationer som en direkt följd av genrens uppbyggnad. De danser och melodier man arbetar med behandlas som ett material som måste ges konstnärlig utformning i en koreografisk svit, efter principerna enhetlighet, kontrast och stegring. Sviten, *splet*, är den grundläggande konstnärliga enheten och behandlas av utövare och publik som objektivt existerande också utanför de faktiska framförandena. Härav följer att genrens konstnär och viktigaste person är koreografen, därnäst den musikaliska ledaren och sist dansare och övriga musiker.

Folklor är en väl definierad genre, med en kodifierad repertoar av låtar och danser, stöpta i en relativt enhetlig stil. Stilens sound och rörelsegestalter är baserade på den gamla folkmusiken och folkdansen, men rymmer också flera specifika drag. Genom att tillägna sig stilens sound och rörelsegestalter, som kan definieras som "våra" av utövarna själva och som "jugoslaviska" av de utomstående, blir det möjligt för utövarna att framträda och bli synliga som jugoslaver under den tid framträdandet pågår. Därmed blir de också i en bestämd mening jugoslaver, oavsett vad de själva kallar sig och upplever sig som.

Folklorens drivkrafter, mål och betydelser är många och sammansatta. En ram som är ständigt tillgänglig och som ibland ställs explicit i förgrunden är teater. I de grupper som innehåller pojkar och flickor i övre tonåren finns ytterligare en ständigt tillgänglig tolkningskontext som kan rubriceras "frieri" eller "pojke möter flicka". En tredje ram, som på många sätt är tydligare och intensivare än "teater" och "frieri" är sport. Men den viktigaste ramen är utan tvekan den nationella. Det är en ram som hänvisar till de specifika historiska, sociala och kulturella förhållandena på Balkan. Hänvisningen är tydlig på många plan, från kläder och föremål, till symboler och föreställningar. Nära sammanhängande med den nationella representationen är synen på folklor som ett uttryck för nedärvd kulturell kompetens. Att "vara jugoslav" förstås som att ha ärvt en speciell etnisk eller kulturell identitet. Därför kan blott en jugoslav, född i Jugoslavien, trovärdigt representera Jugoslavien med folkdans och folkmusik. Denna idé är starkt framhävd i de många retoriska formler som hör till folkloren, men i praxis är det viktiga inte att vara utan att genom träning erövra kompetens att uppträda som "jugoslav".

Folklor är en verksamhet som har till uppgift att förmedla och levandegöra kunskap om dansernas och musikens historia, om folkets liv i Jugoslavien förr i världen, om lokala dräktskick, seder och bruk, hela kulturarvet. Men folklor handlar lika mycket om något som händer "här och nu", i det moderna Stockholm; att träffa kompisar och ha kul, att uppträda på en scen, att träna sin kropp, att lära sig samarbeta, att öva serbokroatiska och att socialiseras in i en värld som kanske annars skulle förbli stängd. En stor del av allt det som föräldrarna ser som "jugoslaviska beteenden", som de själva kunde tillägna sig genom många olika slags verksamheter under lång tid i Jugoslavien, måste de nu i Sverige försöka överföra till barnen genom en mycket begränsad repertoar av aktiviteter. En av de mest utbredda av dessa är folklor..

5 Zabava

Zabava betyder fest, underhållning, nöje (pl. *zabave*) och används om en rad olika slags tillställningar. För de jugoslaviska föreningarna i Stockholm, liksom för jugoslavernas gemensamma sociala värld som helhet, spelar de en mycket viktig roll. Genom interaktionen på och kring festerna kan kontinuiteten i den specifika sociala konstruktionen upprätthållas och framstå som trovärdig och subjektivt verklig för sina medlemmar.

Några direkta förebilder för festerna finns inte. Deras form och struktur har utvecklats ur ett offentligt jugoslaviskt nöjesliv, från de stora städernas restauranger och danslokaler till småstädernas och byarnas kulturhus. De har också många drag gemensamma med de fester som arrangeras av andra invandrarföreningar i Stockholm,

vilket till stor del beror på att de utvecklats under starkt inflytande av de byråkratiska regler om föreningsliv som gäller i Sverige. En majoritet av publiken är serber, första, andra eller tredje generationens invandrare. Omkring hälften av de 11-12.000 personerna med "jugoslavisk bakgrund" besöker sällan eller aldrig föreningarnas möten och fester, inte så få tar direkt avstånd från dem. Festernas fokus utgörs av sjungandet och dansandet till levande musik. Alla som vill ska kunna vara med är en viktig princip. Målet är att skapa förhöjd emotionell och social laddning och det kan bara uppnås genom att musikerna riktar sig till hela publiken, oavsett ursprung, ålder eller kön.

En stor del av jugoslaverna befinner sig i ett tillstånd av migrationism, en "tillfällighetens permanens" (Ålund 1985:19). De har byggt upp en värld av två delar, åtskilda i tid och rum, men ändå tätt sammanvävda genom resor och ett intensivt utnyttjande av tekniska apparater för återgivning av ljud och bild. Också musikerna är viktiga som förbindande länkar, till det liv man lämnat bakom sig såväl som till det liv som just nu utspelas i det gamla hemlandet. 1984 fanns det tre band i Stockholmstrakten som regelbundet spelade på de jugoslaviska föreningarnas fester. Vid slutet av 80-talet hade alla upphört. Istället har föreningarna i allt högre grad fått lita till import av artister från Jugoslavien.

På zabave ikläder sig deltagarna tillfälligt en uppsättning hierarkiskt ordnade roller Den primära organiserande kraften är musiken. Musikerna är därmed festernas viktigaste aktörer. Musikens självklara utgångspunkten är melodin och därmed är det förste dragspelaren som är bandets ledare och festens primus motor. Dansledaren, *kolovodja* , är också en social institution av stor betydelse, som i Stockholm har övertagits av medelålders och yngre kvinnor med stor danserfarenhet. I hög grad är det också kvinnor som organiserar de jugoslaviska föreningarnas aktiviteter (med undantag av idrotten) och bär upp det konkreta innehållet i den gemensamma världen i Stockholm som helhet.

De mest förekommande danserna är kedjedanser av serbiskt eller makedonskt ursprung, alla bestående av ett "grundsteg" och variationer att byta med. Uppmärksamheten vilar på fotarbetet och rörelserna i rummet , medan kroppsstil och rörelsegestalt behandlas som en konstant. Musiken sorteras i ett antal relativt väl avgränsade kategorier. En skiljelinje går mellan de äldre traditionella melodierna och *novokomponovana narodna muzika* ("nykomponerad folkmusik"), en annan mellan sånger och instrumentala dansmelodier. Större delen av sångerna sjunger man för och tillsammans med en sittande publik, men det finns också en växande repertoar av danssånger. Dansmelodier och sånger sätts ofta ihop till sviter eller potpurrier efter estetiska principer om enhetlighet, kontrast och stegring. Precis som i *folklor* är sviten den grundläggande

konstnärliga enheten. Men medan folklor-sviterna betraktas som självständigt existerande också utanför situationen uppfattas danssviterna på en *zabava* som ett resultat av en samspelsprocess som pågår "här och nu" och som därför av nödvändighet måste bli olika från gång till gång.

Zabave har ett antal ramar inneslutna i varandra som det är möjligt att växla mellan och därigenom framhäva olika samtidiga betydelser. Den viktigaste ramen är utan tvekan den "jugoslaviska" som upprättas med hjälp det specifika soundet från sången och musiken samt intrycken från kroppar i gemensam rörelse i kedjor och ringar över golvet. Den mycket höga ljudvolymen underlättar för deltagarna att fokusera musiken och den försvårar och förvränger också den verbala kommunikationen. Istället får kroppen och den icke-verbala kommunikationen en ökad betydelse. En annan ram är "det moderna", som framhävs med hjälp av de senaste modekläderna, de senaste sångerna och dansmelodierna, de modernaste elektroniska instrumenten etc.

Kollektiva kedjedanser kräver kroppslig samordning i tid och rum. De som utövas på zabave består av ett litet antal enkla och formelmässigt uppbyggda fraser som kan varieras i det oändliga utan att grundstrukturen förändras. Detta gör att nybörjaren och den erfarne improvisatören kan dansa bredvid varandra med samma tillfredsställelse. Samordningen och synkroniseringen av kroppar och sinnen i tid och rum gör det möjligt att upprätta specifika former av ordning som ger aktörerna möjligheter att få gemensamma perspektiv på en avgränsad del av den sociala världen. Genom betoningen på kroppen och kroppens rörelser lyfts erfarenheter av typen "jag kan" fram, på bekostnad av "jag vet". Kroppen blir den viktigaste kanalen i förmedlingen av olika slags information. Sociala värden som enhet och sammanhållning inom gruppen medieras genom kroppen och social kompetens blir därför i hög grad en fråga om kroppslig kompetens.

6 Sammanfattning och diskussion.

En slutsats av undersökningen är att dansandet och musicerandet spelar en betydelsefull roll för jugoslaverna i Stockholm i deras försök att skapa och upprätthålla egna institutioner, för socialisationen av nya gruppmedlemmar och för upplevelsen av "vara jugoslav".

De former av dans och musik som utövas överförs direkt och kontinuerligt från Jugoslavien. Men som helheter är folkloren och festerna i Stockholm ändå lätta att skilja från sina närmaste motsvarigheter.i Jugoslavien. Folkloren har förenklats och standardiserats. Det finns emellertid också förändringar som är tecken på att folkloren i

Stockholm är en annan slags verksamhet än i Jugoslavien. Genom en kreativ anpassning till ett nytt sammanhang har genren som helhet blivit något kvalitatvit nytt och antagit ny mening.Utövarnas är betydligt yngre och det saknas i stort sett manliga dansare, vilket dels inneburit att kraven på teknisk kompetens sänkts och att nivån på utförandet är lägre, dels att koreografier måste göras om för enbart kvinnliga dansare, samt att små pojkar och flickor tillåtas uppträda offentligt som vuxna män och flickor i yngre tonåren tillåts dansa danser med starkt erotiska undertoner.

Den viktigaste förändringen i musik- och danslivet, liksom i föreningslivet i den jugoslaviska diasporan som helhet, har med kvinnornas ställning att göra. Kvinnorna har i Stockholm kunnat ta ett betydligt större utrymme än i Jugoslavien, det gäller på dansgolvet såväl som i föreningslivet och arbetslivet. Ytterligare en förändring är "ometnisering". Som vi sett är det serber som definierat det mesta av den speciella versionen av jugoslaviskhet som utvecklats i Stockholm. Inte minst gäller det dans- och musikrepertoaren på festerna. De som inte är serber har anpassat sig till den rådande situationen och tillägnat sig sånger och danser som i Jugoslavien inte räknas som "deras".

Det finns stora formella och strukturella likheter mellan folklorens och festernas repertoarer, till och med några gemensamma danser och sånger. Ändå är det inte självklart att kunskaper på det ena området enkelt kan överföras på det andra. Folklor är en scenisk genre avsedd att representera utvalda delar av böndernas musik- och dansliv i ett obestämt förgånget. Tradition och autenticitet är genrens nyckelbegrepp. Som helhet står genren i ett metonymiskt förhållande till hemlandet/nationen. Festerna betonar "här och nu", de är presenterande snarare än re-presenterande. De är metonymiskt relaterade till "det moderna". Zabavans musikaliska repertoar förnyas ständigt, här betyder "gammal" ett decennium, knappast mer. Också danserna förnyas ständigt, genom att vara uppbyggda av korta repetetiva formler som inbjuder till variation och improvisation. Som helhet kännetecknas samspelet på festerna av variation och improvisation. Festerna är inriktade på det som utspelas konkret i den aktuella situationen. Deras funktion i den jugoslaviska världen i Stockholm är att upprätthålla och förstärka sociala relationer av olika slag.

En närmare jämförelse av folklorens och festernas samspelsformer, hur toner och steg produceras, hur de sätts samman och hur tillställningarna som helhet byggs upp visar att något som bäst kan beskrivas som en symbolisk inversion ägt rum. Folklor, avsedd att vara en autentisk representation av en gammal folklig tradition, är en modern scenisk konstdansgenre. Nyckelord för hela genren är "tillsammans för helheten" och det gäller

inte minst genrens sound och rörelsegestalter. Resultaten är det viktiga. Danser dansas, melodier spelas, koreografiska sviter presenteras. De är objektifierade konstprodukter som bedöms efter kriterier som till stor del ligger utanför den konkreta framförandesituationen. Musicerandet och dansandet på festerna, så förknippat med det nya och moderna, är inte desto mindre nära besläktat med sätten att dansa, sjunga och spela bland landsbygdens befolkning i äldre tid. Nyckelord är "samtidigt men var för sig". På festerna är det själva samspelet som är det viktiga, och dessutom den stämning som kan bli följden. Resultaten värderas inte i termer av konst och man kan inte tävla med dem. Dansen och musiken bedöms i första hand i förhållande till kriterier som har med själva samspelet i de konkreta framförandesituationerna att göra.

Dansandet på fest och i folklor har stor betydelse för inlärningen av ett kroppsspråk som kan uppfattas som specifikt för jugoslaver i Stockholm. Kroppsmedvetenhet blir ett medel att upprätthålla gränsen mellan "jugoslaviskt" och "svenskt". Stor betydelse har dans också för inlärningen av etniskt specifika könsroller, något som är särskilt uttalat i folkloren. Genom att tillägna sig de grundläggande komponenterna i en rörelsegestalt med två väl utmejslade kompletterande versioner, en manlig och en kvinnlig, får unga flickor och pojkar, de flesta av dem födda och uppväxta i Stockholm, möjlighet att framgångsrikt uppträda som "jugoslaviska" kvinnor och män.

Vidare bidrar de specifika sätten att musicera och dansa till att upprätta och vidmakthålla en "jugoslavisk" ram i en massivt icke-jugoslavisk omgivning. De expressiva specialisterna på musikens och dansens område får därigenom en framträdande roll för gruppen av jugoslaver som helhet. Den viktiga frågan om gruppens möjligheter att överleva blir nära kopplad till dessa personers möjligheter, vilja och förmåga att fortsätta utöva sina konstnärliga verksamheter.

För individen är folklor och zabava nöje, glädje genom musik och dans. De innebär fysisk aktivitet, tävlan, att visa upp sig och spela roller på en scen. De innebär samtidigt också att skaffa sig bekanta och umgås. Genom folklor och zabava förs nya generationer in i den specifikt jugoslaviska sociala värld som byggts upp kring de jugoslaviska föreningarna och några andra institutioner i Stockholm. Där erövrar de kunskaper i serbo-kroatiska och Jugoslaviens historia och geografi. Genom dansen och musiken lär sig ungdomarna att bete sig som unga kvinnor och män och mer specifikt som unga "jugoslaviska" kvinnor och män.

För jugoslaverna i Stockholm som helhet är folklor och zabava centrala aktiviteter. De spelar en stor roll för föreningarnas möjlighet att överleva, liksom de en gång spelade en

stor roll när de bildades. Genom sina föreningar skapar jugoslaverna medvetet små öar av "jugoslaviskhet", i en icke-jugoslavisk omgivning. Föreningsträffar, folklor-repetitioner, uppvisningar, fester, på alla de tillställningar som utgör kärnan i de avgränsade meningssammanhang man avser att bygga, är dansandet och musicerandet betydelsefulla aktiviteter. De specifika sätten att producera sound och rörelsegestalter bidrar effektivt till att upprätta och vidmakthålla den nödvändiga ramen, genom att fungera som nycklar till hur tillställningarna ska tolkas. Samtidigt binds aktörerna till publiken i en mängd sociala, temporala och spatiala relationer som ger dem möjlighet att få samstämmiga perspektiv på det som inträffar. Genom att ta del av sången, dansen och musiken under de "jugoslaviskt" markerade tillställningarna återupprättar dessa människor kontinuerligt sig som "jugoslaver" i Stockholm.

English summary:

An ethnomusicological study of dancing and music-making among Yugoslavs in Stockholm

By Owe Ronström (1992)

1 Introduction and aim of the study

In Stockholm County at the end of the 1980s there were more than 8,000 Yugoslav citizens, from all parts of Yugoslavia, and in addition 3,000-4,000 Swedish citizens "of Yugoslav origin" (born in Yugoslavia or born in Sweden with at least one parent born in Yugoslavia). The aim of this thesis is to study the significance of dancing and music-making in the attempts of the Yugoslavs in Stockholm to create and maintain a world of their own. The Yugoslav organizations arrange two types of dance and music events: *folklor*, rehearsals and displays of choreographed folk dances performed on stage by specially trained dancers, and *zabava*, parties with songs, dance, and music in which everyone is expected to take part. In both *folklor* and *zabava* people highlight phenomena and behaviors which they regard as charachteristically Yugoslavian. In both of them music-making and dancing are simoultaneously the goal and the means for the interaction.

One category of questions which I have asked concerns the forms of dancing and music performed by Yugoslavs in Stockholm. Which of these have been brought from the homeland? How have they changed? Have completely new forms also developed? Which forms do the Yugoslavs in Sweden regard as their own? What characterizes them? How is the dancing and music-making organized socially, over time and in space? How are the forms of music and dance among Ygoslavs in Stockholm related to each other and to music and dance practised in Yugoslavia?

Another category of question concerns the role of dancing and music-making in culture-building: What is their role in the formation of groups, in the socialization of new group members, and for the shaping of an ethnic identity?

2 Methodological and theoretical considerations

The primary material consists of audio-visual recordings done during fieldwork at Yugoslav dance and music events in Stockholm, during 1984-1988, and in Yugoslavia in 1986. The material also includes written field-notes and interviews with people in and around the Yugoslavian associations. The analysis also draws on my own experiences with music-making and dancing.

The study belongs to the ethnomusciological research tradition. Theoretical points of departure are Erving Goffman's analyses of human encounters, American performance studies (especially by Richard Bauman, Dan Ben-Amos, and Roger Abrahams), and Alfred Schutz's analyses of interaction. I have also been inspired by Mihaly Csikszentmihaly's studies on *flow* and Anthony P. Cohen's work on the social construction of communities. Important concepts are *frame* (the organizational principles which guide the way social interaction is perceived), *key* (metacommunicative messages with instructions concerning how other messages should be understood), *performance* (a type of communication which implies taking responsibility in front of an audience for the way the communication is carried out), and *"sam-spel"* (literally "playing together", cf interaction) an umbrella term for all the forms of interaction that develop during and around music-making and dancing.

The theoretical reasoning concerns music and dance as objectives, as symbols for individuals and groups, and as means for communication and socialization. Music and dancing are activities that contain their own objectives, in that they give rise to heightened emotional and social intensity; this is an important explanation for the willingness of people to invest time, energy, and money in dance and music events of various kinds. Music and dance are also non-verbal expressive systems which communicate messages effectively through many simultaneous and interacting channels. The meanings that are invested at each level can interact to form very simple and powerful messages. Yet they can also be different, counteracting or contrasting, and still exert an equally powerful effect. Highly complex messages can thus be generated, stored, and communicated simultaneously, and these may be largely impossible to translate into other forms of expression.

In many societies, music-making and dancing have been assigned a central role as symbols of emotional states, individual traits, and social hierarchies. But symbols are multivalent. Not only do they express meaning, they also give their users the capacity to *create* meaning. This makes music and dance particularly effective in shaping a sense of community. By dancing and singing together, people can experience a strong feeling of identity and fellowship without ever needing to be confronted with the question of whether they have anything else in common besides these experiences.

The abundance of music and dance of radically different kinds has enabled individuals as well as groups to express the finest nuances of existing social and cultural differences, and also to create differences and new social boundaries and hence create new contexts of meaning. What is decisive in these processes is not so much differences in tunes and dances as *the way* sound and movement are produced. This production of sounds and movements generates specific *sound and movement style patterns*, which are often ascribed status as national or ethnic symbols or a kind of "trade marks".

Yet another important aspect of dance and music in culture-building is that social dancing and music-making channels and structures the interaction and establishes specific forms of order. As they perform, the musicians and dancers establish a series of relations with one another and with their audience. They tune their bodies and minds into communication with each other, with previous performers, and with the other people present in a social relation based on a shared experience of living through several temporal dimensions at the same time. Yet one neither can nor need suppose that the coordination of bodies and minds in time and space leads to the integration of values, experiences, or meaning. This is probably an important explanation for the fact that Serbs, Croats, Macedonians, Montenegrins, Bosnians, and Hungarians - people who in other contexts perhaps regard themselves as dissimilar rather than alike - so easily can interact as Yugoslavs in the contexts I have studied.

3 The Yugoslavs and their institutions

Despite fairly extensive research, there is still little reliable data available about Yugoslavs in Sweden, where they came from, what languages they speak, which ethnic groups they belong to, or what religions they practise. About half of them are Serbs. It is also largely immigrants from Serbia who have been the most active in forming the Yugoslavian institutions, and it is therefore they who have defined the content of the term "Yugoslav" in Stockholm. In other places in Sweden Slovenes, Macedonians, Albanians, and Croats have formed separate organizations,

each with its own linguistic and ethnic profile. But the system of boundaries which they have sought to erect has been used, until the late 1980s, primarily among the Yugoslavs themselves. For most Swedes and others they have been simply "Yugoslavs", a term often used as a simplified label for a complex amalgam of national and ethnic designations. Although the term "Yugoslav" lacks the historical depth and the emotive charge inherent in "Serb", "Croat", "Bosnian", etc., in Sweden it has greater scope, relevance, and effect in social interaction.

Like most immigrants in Sweden, the Yugoslavs are generally young; two-thirds of them are under forty, about one-third are children and adolescents of school age who were born and have grown up here. A majority understand and speak both Serbo-Croat and Swedish, irrespective of mother tongue. The Yugoslavs work chiefly in the manufacturing industries and the service sector. Their average income is lower than for the general population, though higher than the average for immigrants as a whole.

The Yugoslavian institutions are restaurants, churches, some schools, newspapers, and above all the Yugoslav associations or clubs. There has been no intention to build up a complete "mini-Yugoslavia" in Stockholm; rather to supplement the institutions available for the general population in Sweden. The first Yugoslav association in Stockholm was founded in 1969. In 1985 there were about fifteen associations, with a total of some 3,600 members. The associations developed in a tension between Yugoslavian and Swedish institutional praxis. A uniquely Swedish version of "Yugoslavianness", has developed, without a direct counterpart in Yugoslavia, but with much in common with Yugoslav associations in other western European countries and with other immigrant associations in Sweden. The activities and events arranged by the associations are substitutes for a variety of events to which the emigrants from Yugoslavia no longer have continuous access. These activities and events from the beginning have centred around socializing through the performance of music, dance, and sport.

4 *Folklor*

Folklor is the Yugoslav version of a modern international scenic dance genre, based on local folk dance traditions. In *folklor* the intention is to perform a representation of something existing beyond the here and now of the stage. With the aid of a plethora of conventions, symbols, and extensive rhetoric, attention is turned away from the performers themselves towards the people they represent. Two of the most important words in the rhetoric of the genre are *tradition* and *authenticity*. Tradition is a concept that sums up a mass of knowledge and ideas about the life of

the people in the past; this forms the background and the yardstick against which all the performances on the stage are interpreted and judged. Authenticity refers to how closely the performance corresponds to this yardstick. This is not primarily a question for the audience to judge. Rather, the judgement is enthrusted to specially authorized persons, such as dance scholars, musicologists, and ethnologists.

Folklor is a very widespread activity in Yugoslavia. In Stockholm too, most Yugoslav associations have or have had *folklor* groups. The express aim is to organize and activate Yugoslavs of all ages, to instil in the children an important part of their Yugoslavian cultural heritage, and to socialize them into a specifically Yugoslav world in Sweden.

Folklor in Stockholm is directly derived from Yugoslavia. Choreographers, dancers and musicians work with largely identical means of expression, with the same basic aesthetics and the same rules for performance. However, a significant part of the work is devoted to achieving a frame which can make the *folklor* appear credible and meaningful against the new horizon in Stockholm/Sweden, as well as against the old one in Yugoslavia. Consequently, there are important differences between *folklor* in Yugoslavia and in Stockholm.

A significant organizational principle is summed up in the word *komplet* "complete", which refers to specific ideals about the number, age, and competence of the actors, the way they are organized, and the content and performance of the repertoire. In Stockholm there is not a single complete *folklor* group. Nevertheless, all the groups strive to become sufficiently complete to be able to represent the music and dance tradition of Yugoslavia in general and that of their own association in particular. This aspiration has to be reconciled with another bearing principle of interactional praxis in Yugoslav associations as a whole: that all those who so wish can take part.

Folklor is a genre created for young adult men and women. In Stockholm, however, it is performed almost exclusively by girls of school age. *Folklor* thus becomes a safe domain for the girls during a period when their lives are increasingly circumscribed and monitored by their parents. The low age of the dancers makes it virtually impossible to stage the most difficult and most spectacular choreographies. Since it is so difficult to get boys to take part, dances with special sections for men have to be changed or omitted. To achieve completeness, some choreographers have the girls dress up and perform as young men; but this has provoked heated discussion among leaders and parents.

During the performance of *folklor*, hierarchical relations are established as a direct consequence of the way the genre is structured. The dances and tunes are treated as material which must be given artistic form in a

choreographic suite, according to principles of unity, contrast, and intensification. The suite (*splet*) is the basic artistic unit and is regarded by the performers and the audience as objectively existing outside the actual performance. The artist of the genre and the most important person is consequently the choreographer, followed by the musical director and finally the dancers and other musicians.

Folklor is a well defined genre with a codified repertoire of tunes and dances, all cast in a relatively uniform stylistic mould. The sound and movement style of the genre are based on traditional folk music and dance, but contain several specific features. By learning the specific sound and movement style of the genre, which can be defined as "ours" by the performers and as "Yugoslav" by the onlookers, it becomes possible for the participants to perform *as* Yugoslavs. In a sense they thereby *become* Yugoslavs, regardless of what they call themselves and feel themselves to be.

The meanings of *folklor* are numerous and complex. A frame which is always available and sometimes explicitly foregrounded is *theatre*. In groups which contain both boys and girls in their late teens, there is yet another given frame: “courtship“ or “boy meets girl". A third frame, more intensive and explicitly foregrounded than theatre and courtship, is *sport*. Yet the most important frame is without doubt the *national*. This frame refers to specific historical, social, and cultural conditions in the Balkans. The references are explicit on many levels, clothes, artefacts and symbols. Closely connected to the national representation is the view of *folklor* as an expression of inherited ethnic/cultural competence and identity. It is thus only a Yugoslav who can credibly represent Yugoslavia in folk dance and music. This idea is vigorously asserted in the many rhetorical formulas which are part of *folklor*. But in practice the important thing is not to *be* a Yugoslav but to acquire the competence to *perform* as a Yugoslav.

Folklor is an activity which seeks to communicate and bring to life the cultural heritage of the peoples in Yugoslavia Yet *folklor* is just as much about something happening here and now, in present-day Stockholm: meeting friends and having fun, performing on a stage, getting physical exercise, learning how to cooperate, practising Serbo-Croat, and being socialized into a world which might otherwise be closed. Much of what the parents regard as Yugoslav behaviour, which they learnt through a wide variety of activities over a long period in Yugoslavia, must now be passed on to their children in Sweden through a limited repertoire of activities. One of the most widespread of these is *folklor*.

5 *Zabava*

Zabava (pl. *zabave*) means party, entertainment, fun. The word applies to a variety of events. For the Yugoslav associations in Stockholm, as for the social world of the Yugoslavs in general, these events play an important role. Through interaction in and around the *zabave*, the continuity of the specific social construction can be maintained, made credible and subjectively real to the members.

There are no direct models for the *zabave*. Their form and structure have developed out of a variety of public Yugoslavian entertainments, from urban restaurants and dancehalls to "houses of culture" in small towns and villages. *Zabave* also share many features with the events arranged by other immigrant associations in Stockholm, which is largely due to the fact that they have been developed under the powerful influence of Swedish bureaucratic regulations governing associations. A majority of the audience consists of Serbs, immigrants, or persons of the second or third generation. About half of the 11,000-12,000 people of Yugoslav origin rarely or never participate in the meetings and *zabave* of the associations. Quite a few dissociate themselves from them completely. The *zabave* focus upon singing and dancing to live music. An important principle is that *everyone is expected to be able to take part*. The aim is to create heightened emotional and social intensity. This can only be achieved if the musicians address the entire audience, regardless of origin, age, or sex.

A large proportion of the Yugoslavs live in a state of “migrationism“, a “permanent temporariness“ (Ålund 1985:19). They have built up a life-world of two parts, separated in time and space, but still closely intertwined through travel and intensive use of audiovisual media. Also the musicians are important as links, both to the life once lived in Yugoslavia and to the life that is now taking place. In 1984 three bands in the Stockholm region regularly played at events organized by the Yugoslav associations. By the end of the 1980s, all had ceased to exist. The associations have instead had to rely more and more on importing artistes from Yugoslavia.

At the *zabave* the participants temporarily assume a set of hierarchically ordered roles. The primary organizing force is the music. The musicians are thus the most important actors at the *zabave*. The most important parameter of the music is the melody, so it is the first accordion player who acts as leader of the band and *primus motor* of the *zabave*. The leader of the dance, *kolovodja*, is also a social institution of great importance. In Stockholm it has been taken over by middle-aged or younger women with great experience of dance. It is primarily also the women who organize the activities of the Yugoslav associations (except for sport) and who are

responsible for the specific content of the Yugoslav world in Stockholm as a whole.

The most frequently performed dances are chain dances of Serbian or Macedonian origin, all consisting of a basic step and a number of variations. Attention is concentrated on footwork and movements in space, whereas postures and movement styles are treated as constants. The music is classified into a number of relatively well defined categories. There is a dividing line between old traditional tunes and newly composed folk music (*novokomponovana narodna muzika*), and another between songs and instrumental dance tunes. Most of the songs are sung for and along with a seated audience, but there is also a growing repertoire of dance-songs. Dance tunes and songs are often combined in suites or medleys, according to aesthetic principles of unity, contrast, and intensification. Just as in *folklor*, the suite is the basic artistic unit. However, whereas the *folklor* suites are regarded as objectively existing apart from the performance, the dance suites at a *zabava* are seen as the result of a process of *sam-spel* taking place here and now, and which is therefore inevitably different from one occasion to another.

Zabave have a number of frames enclosed within one another This makes it possible for the participants to switch from one frame to another and thereby emphasize different meanings. The most important frame is without doubt the Yugoslav one. This is established through the specific sound of the music and the *gestalt* of bodies moving together in chains across the floor. The very loud volume makes it easy for the participants to focus on the music, at the same time as it obstructs and distorts verbal communication. This gives a greater importance to the body and to the non-verbal communication. Another frame is “modernity“. It is emphasized through the latest fashions, the newest songs and dance tunes, the most advanced electronic instruments, and so on.

Collective chain dances require bodily coordination in time and space. The dances performed at *zabave* consist of a small number of simple, formulaic motives and phrases, which can be infinitely varied without the basic structure being changed. This means that beginners and experienced improvisers can dance side by side with the same pleasure. The coordination and synchronization of bodies and senses in time and space make it possible to establish specific forms of order which in turn makes it possible for the actors to share perspectives on a limited part of the social world. Through the emphasis on the body and its movements, experiences of the “I can“-type are stressed at the expense of the “I know“-kind. The body becomes the most important channel for communication of information. Social values such as unity and group solidarity are conveyed

through the body. This makes social competence largely a question of bodily competence.

6 Conclusion and discussion

One conclusion of the study is that dancing and music-making play an important role for Yugoslavs in Stockholm in their attempts to create and maintain their own institutions, for the socialization of new group members, and for the feeling of "being a Yugoslav".

The forms of dance and music that are performed are brought directly and continuously from Yugoslavia. On the whole, however, *folklor* and *zabava* in Stockholm are easy to distinguish from their counterparts in Yugoslavia. The *folklor* has been simplified and standardized. There are other changes that suggest that *folklor* in Stockholm is not the same kind of activity as in Yugoslavia. Through creative adaption to a new context, the genre as a whole has become something qualitatively new and has assumed new meanings. The performers are much younger, and there are virtually no male dancers. This means that the demands for technical competence have been relaxed and the standards of performance are lower. It also means that choreographies have to be modified to suit all-female dance groups, and that young boys and girls can perform in public as grown men, and girls in their early teens are allowed to perform dances with highly erotic undertones.

The most important change in the dancing and music-making, as in life of the Yugoslav diaspora as a whole, has to do with the position of the women. Yugoslavian women in Stockholm have enlarged their social space not only on the dance floor but also at work and community life at large. Yet another change is "re-ethnification". As we have seen, it is mostly the Serbs who have defined the special version of Yugoslavianness that has developed in Stockholm. This applies particularly to the dance and music repertoire at the *zabave*. The non-Serbs have adapted to the prevailing situation and learned songs and dances which are not counted as their own in Yugoslavia.

There are great formal and structural similarities between the *folklor* and *zabava* repertoires, some songs and dances even being the same. Yet competence in one genre cannot be automatically be transferred into competence in the other. *Folklor* is a stage genre intended to represent selected parts of the music and dance of Balkan peasants in an undefined past. Tradition and authenticity are the key concepts of the genre. As a whole, the genre has a metonymic relationship to the homeland or nation. The *zabave*, on the other hand, emphasize the "here and now", they present rather than re-present. They have a metonymic relationship to modernity. The musical repertoire of the *zabave* is constantly being renewed; the word

"old" refers to a decade, scarcely more. The dances are built up of short, repetitive formulas which invite improvization and constant renewal. As a whole the interaction at the *zabave* is characterized by improvisation and variation. They concentrate on the emergent, what is currently being enacted in the concrete situation. Their function in the Yugoslav world in Stockholm is to maintain and reinforce social relations of various kinds.

However, a closer comparison of the forms of interaction of *folklor* and *zabava*, including a comparison of how tones and steps are produced, of how they are strung together, and of how complete performances are constructed, shows that something which can be described as a *symbolic inversion* has taken place. *Folklor*, intended to be an authentic representation of an ancient folk tradition, is a modern scenic artistic dance genre. The keyword for the entire genre is "*together for the sake of the whole*". This applies not least to the sound and movement styles of the genre. The important thing is the result; *dances* are danced, *tunes* are played, choreographic *suites* are presented. These are objectified products which are judged according to criteria that mostly lie outside the actual performance situation. On the other hand, dancing and music-making at the *zabave* may be associated with novelty and modernity. Nevertheless, they are closely related to the ways of dancing, singing, and playing among the rural population in former times. The keyword here is *"simultaneously but individually"*. At the *zabave* it is the interaction which is important, as well as the atmosphere created. The results are not evaluated in terms of art, and there can be no formal competition. The dancing and music are primarily assessed in relation to criteria concerned with the social interaction in the actual performance situation.

Dancing at *zabava* and *folklor* are important for learning a body language which can be perceived as specific for Yugoslavs in Sweden. Bodily awareness becomes a means to uphold the boundary between Yugoslav and Swedish. Dance is also of great importance for the learning of ethnically specific gender roles; this is particularly pronounced in *folklor*. By learning the basic components of a movement style with two distinctly complementary versions, one male and one female, young girls and boys, most of whom were born and bred in Stockholm, have an opportunity to perform successfully as Yugoslav men and women.

In addition, the specific ways of performing music and dance help to establish and maintain a Yugoslavian frame in a non-Yugoslav surrounding. The expressive specialists in the field of music and dance thereby assume a prominent role among the Yugoslavs as a whole. The important question about the groups prospects for survival becomes closely linked to the opportunity and ability for these persons to continue to perform their art.

For the *individual*, *folklor* and *zabava* means joy, pleasure through the performance of music and dance. It means physical activity, competition, the chance to show off and play roles on stage. It is also a way to make new acquaintances and meet friends. Through *folklor* and *zabava*, new generations are led into the specifically Yugoslav social world which has been built up around the Yugoslav associations and certain other institutions in Stockholm. Here they acquire skills in Serbo-Croat and knowledge of Yugoslavian history and geography. Through dance and music they learn how to behave as young women and men, more specifically, as young Yugoslav women and men.

For the *Yugoslavs in Stockholm as a whole*, the *folklor* and *zabava* are central activities. They play a major role for the survival of the associations, as they once played a major role when they were formed. Through their associations, the Yugoslavs deliberately create small islands of "Yugoslavianness" in non-Yugoslav surroundings. At associations meetings, *folklor* rehearsals and performances, *zabave* - at all the events that make up the core of the finite province of meaning which they seek to build - dancing and music-making are significant activities. The specific ways of producing sound and movement styles help to establish and maintain the necessary frame, by functioning as keys to how the events are to be interpreted. At the same time, the participants are bound to the audience through a multitude of social, temporal, and spatial relations which make it possible for them to have concordant perspectives on what happens. By enjoying the singing, dancing, and music at these Yugoslavian events, participants continuously re-establish themselves as Yugoslavs in Stockholm.

Translated by Alan Crozier

FÖRORD

När jag 1984 inledde min undersökning om dansen och musiken bland jugoslaver i Stockholm levde ännu drömmarna om *bratstvo i jedinstvo,* broderskap och enighet hos många av de jugoslaver jag mötte. Det fanns visserligen de som inte delade dessa drömmar om en gemenskap över nationalitetsgränserna, i synnerhet bland slovener, kroater och makedonier. Men ännu var de "all-jugoslaviskt" orienterade bland dem från Serbien, Bosnien, Hercegovina, Montenegro och Kroatien dominerande i Stockholm, och bland dem var broderskap och enighet inte i första hand en fråga om retoriska fraser och abstrakt ideologi, utan om konkret vardaglig umgängespraxis.

Idag, blott sju år senare har den eruptiva politiska utvecklingen i Jugoslavien blottlagt sprickorna bakom fasaden av broderskap och enighet. Gemenskapen ser nu ut att vara långt borta. Dagens tidningsrubriker återspeglar (om än grovt) den rådande umgängestonen jugoslaver emellan: "Inbördeskrig allt närmare i Jugoslavien", "Risken för storkrig ökar". (DN 24 juli 1991).

De dramatiska händelserna i Jugoslavien har åstadkommit eko-effekter av olika slag också bland jugoslaver i Sverige. På kort tid har stora delar av det föreningsliv som mödosamt byggts upp av den första generationen jugoslaviska invandrare i Sverige raserats. Föreningarna kämpar med stora problem; minskande medlemsantal, svårigheter att locka folk till möten och sammankomster; brist på lokaler, pengar, ledare etc Men det största problemet är att själva grunden för föreningslivet tycks svikta. Lusten att umgås i föreningar med landsmän minskar i takt med att känslan av samhörighet försvinner. Mycket av de tillgängliga kollektiva resurserna i form av kompetens, pengar, lokaler och utrustning har knutits till föreningarna. Den minskade föreningsaktiviteten bland jugoslaverna i Stockholm som helhet kan därför på sikt innebära att de berövas de möjligheter att träffas, sjunga, dansa och spela som de tidigare satt så stort värde på.

Några nya sammanslutningar har visserligen trätt i de gamlas ställe. Så har tex "Sveti Sava", den serbisk-ortodoxa församlingen fått ett starkt uppsving under de två-tre sista åren. Men det är ändå knappast troligt att någon av dessa kan komma att få en sådan betydelse för jugoslaverna i Stockholm som tex föreningarna "Vladimir Rolovic_ ", "Sutjeska", "Edvard Kardelj" och "S“umarice" haft, helt enkelt för att de nya inte på samma sätt strävar efter att samla alla jugoslaver, oavsett ursprung, religion, språk och kultur.

Mycket har alltså förändrats under de år som gått sedan jag började besöka de jugoslaviska föreningarnas fester och folkdanstillställningar. Mot bakgrund av den retorik som idag präglar samlivet mellan jugoslaver av olika ursprung kan en del av det jag beskriver kanske te sig mer som en del av den ideologi som man nu gör uppror mot, än som resultat av långvarigt och närgånget studium av en existerande verklighet. Hur avlägsen och främmande den värld av dans och musik bland jugoslaver i Stockholm jag i det följande ska beskriva och analysera än kan te sig från dagens perspektiv, var den ändå en högst levande realitet under åren 1984-1988, då jag hade förmånen att få studera och också själv delta i den. Det är till de människor jag då träffade, till alla de som med lust och glädje deltog i dansandet och musicerandet i folkdanslagen och på festerna jag tillägnar denna bok.

Många personer har på olika sätt hjälpt mig. De som först och främst ska tackas är de musiker, dansare och andra som aktivt stöttat mig och välvilligt låtit sig intervjuas, iakttas och filmas: Vera Dolinaj, Rade och Svetlana Milos“evic;, Hazim och Ismet Lolic;, Dus“an och Slobodanka Gligorijevic;, Vera Tic“ic;, Milos“ Milovanovic;, Zoran Sibinovic;, Rade Ninkovic;, Milinko Mijatovic;, Maja Bukovac-Re, samt medlemmarna i folkdanslagen i "Vladimir Rolovic;", "S“umarice" och "Edvard Kardelj".

Mina spelkamrater i musikgruppen Orientexpressen, Danne Lundberg, Hasse Hurtig, Bosse Pettersson och Anders Sjöberg, har också stor del i arbetets tillblivelse. Utan dem hade inget mer närgånget studium av jugoslavers musik varit möjligt. Särskilt tack till Danne för kritisk läsning och många kloka kommentarer och till Hasse för transkriptioner av dragspelsmusik. Min arbetskamrat under många år, danspedagogen Eivor Underdal, hör också till dem som jag inte hade kunnat klara mig utan. Hennes stora kunskaper om dans på Balkan har jag dragit stor nytta av, liksom hennes förmåga att analysera och transkribera invecklade koreografier. Tack också till Tom Benkow och Ziya Aytekin som avlöste mig från videofilmandet vid några fester och folkdanstillställningar.

Jag tackar också: Barbro Klein, min handledare, en noggrann läsare och outtröttlig inspiratör; Billy Ehn, som givit mig mångårigt och villkorslöst stöd; Lena Gerholm, Åke Daun, Christian Richette, Georg Drakos, Barbro Blehr och Annick Sjögren som i olika faser lämnat synpunkter på mitt arbete; Karl Olov Arnstberg vars idérika föreläsningar fick mig att börja mina doktorandstudier, och inte minst alla ni andra vänner och kolleger vid doktorandseminariet på Institutet för folklivsforskning. Jag tackar också Anders Hammarlund, Jan Ling, Krister Malm, Ingemar Grandin och andra i kretsen kring svenska kommitéen av International Council for Traditional Music, dessutom Mark Slobin, Anca Giurchescu, Lisbet Torp för att bara nämna några av dem jag diskuterat delar av mitt arbete med. Ett särskilt tack till Kjell Magnusson, vars stora kunskaper om jugoslaver i Sverige jag dragit stor nytta av.

De första årens fältarbete utfördes med bidrag från Danshögskolan, som också senare vid flera tillfällen lämnat ekonomiskt stöd för olika ändamål. För detta är jag skyldig stort tack.

Det sista tacket är reserverat för mina nära och kära, Britt, Erik och Johan, som på alla sätt stött och uppmuntrat mig och också med dans, sång och musik själva bidragit till bokens tillkomst.

Johanneshov i juli 1991

Owe Ronström

1.Introduktion

Jugoslovensko-Svedsko kulturno vec;e

I Jugoslaviska Riksförbundets tidning Jugoslovenski List kunde man i nummer 3/87 läsa följande meddelande på annonssidan (här i min översättning):

JUGOSLAVISK-SVENSK KULTURAFTON.

Jugoslaviska föreningen i Huddinge anordnar 14.3 87 en utställning med Huddinge Gymnasium) med början kl 15. Kl 18 börjar ett kulturprogram med *folklor* och *recital)*. Efter programmet följer fest "frampå småtimmarna" med känd orkester och, naturligtvis, jugoslaviska specialitéer.

VÄLKOMNA - Föreningens styrelse

En kulturafton i två delar: först utställning och scenprogram med folkdans, folkmusik och högläsning av poesi; därefter allmän dans till "känd orkester" och dessutom servering av "jugoslaviska specialiteter". Den första delen avsedd att vara representerande och formell, den andra mer informell med betoning på socialt umgänge genom mat, dans och musik.

Huddinge är en kommun sydväst om Stockholm som vid mitten av 1980-talet hade relativt många jugoslaviska medborgare, drygt 700, vilket torde betyda omkring 1000 personer "med jugoslavisk anknytning". Ändå var Jugoslaviska föreningen i Huddinge, med sina hundratalet medlemmar, en av de minsta i Stockholmsområdet. Kanske beror den ringa anslutningen på att jugoslaverna i Huddinge bodde utspridda i olika kommundelar, att många av dem har skiftarbete, eller på att det fanns flera större och aktiva föreningar i närheten, som "25 maj" i Vårby Gård, "Sloga" i Tumba och "S“umarice" i Bagarmossen. Men en viktigare förklaring till att man haft så svårt att få jugoslaverna i Huddinge att delta i föreningslivet är att många av dem faktiskt inte har stort mer än beteckningen "jugoslav" gemensam. De kommer från olika delar av Jugoslavien och har olika språklig, kulturell och religiös bakgrund. De tycks helt enkelt inte hysa någon större trängtan att umgås i förening med landsmän.

När en ny styrelse tillträdde ville man försöka öka aktiviteten och dra uppmärksamhet till föreningen. Man bestämde att försöka anordna en fest i vänskapens och samarbetets tecken, en *jugoslovensko-s“vedsko kulturno vec“e.* Föreningens lokaler i Flemingsberg är stora nog för de flesta vardagliga föreningsaktiviteter, som biljard, pingis, möten och kaffeservering. Men för en fest av det slag som nu skulle arrangeras behövdes en betydligt större lokal. Kontakter med kommunen gav föreningen tillgång till Kvarnbergsskolans matsal, som nu tillfälligt maskerades som festlokal.

På förmiddagen började man ställa allt i ordning. I lokalens nedre del placerades stora skärmar och på dem hängdes utställningen, med målningar och skisser av Filip Bulatovic_ och andra jugoslaviska konstnärer i Stockholm. I mitten av lokalen grupperades bord och stolar och den övre delen, omedelbart framför scenen, lämnades fri för den kommande dansen. I det anslutande köket förbereddes maten, *c“evapc“ic“i, muc“kalica*, potatis och sallad, och vid en liten disk vid sidan placerades läskedrycker för försäljning. På scenens högra sida hängde man upp två ganska små, men symboliskt viktiga foton i glas och ram: ett hårt retuscherat porträtt av marskalk Tito i paraduniform till höger och till vänster ett bröllopsfoto i färg av kung Carl XV Gustaf, också han i paraduniform, arm i arm med en leende drottning Silvia. Samtidigt draperades scenens fond med en svensk och en jugoslavisk fana och därmed var omgestaltningen av matsalen i stort sett klar.

Utställningen öppnades vid tretiden, såsom annonserats, men särskilt mycket folk hade inte kommit. Först vid sex-tiden kom artisterna och nu började också publiken strömma till. En dryg halvtimme efter utsatt tid kunde föreställningen börja. Milos“ föreningens ordförande, hälsade alla välkomna, först på serbiska och sedan på svenska. Han riktade sig särskilt till gästerna från jugoslaviska ambassaden och till de svenska artister som skulle medverka. En högt uppsatt ambassadtjänsteman tackade föreningen för det fina initiativet och talade varmt om vänskap och förståelse över gränser.

Den ton som slagits an i inledningen var formell och högtidlig. Programmet hade medvetet givits en ovanligt "kulturell" framtoning och det märktes tydligt på publikens klädsel, placering och beteende att de var införstådda med vilken prägel den första ha

FEL!

trymmet framför scenen i besittning. Större delen av publiken hade redan slagit sig ner vid borden för att följa scenprogrammet. Små grupper av vuxna promenerade runt och diskuterade eller tittade på utställningen. Alla var uppklädda till fest, i långa klänningar eller påkostade dräkter och kostymer. Här fanns jugoslaver från större delen av Stockholm,

personal från jugoslaviska ambassaden och Jugoslaviska Riksförbundet, representanter för kommunen och dessutom ett trettiotal andra personer, de flesta av dem medlemmar i de gästande svenska grupperna och deras vänner.

Från scenen avlöste programpunkterna varandra i snabb följd, presenterade på svenska av Milos“. Precis på samma sätt som med bilderna av Tito och kungaparet och de svenska och jugoslaviska fanorna i bakgrunden ställdes här det jugoslaviska bredvid och i jämnhöjd med det svenska, bildligen och bokstavligen. Medlemmar i föreningen och en jugoslavisk poet från Stockholm läste dikter på makedonska, serbiska och svenska. Slovenska föreningens blandade kör sjöng sånger från Slovenien och Dalmatien och dessutom Bellmans "Solen glimmar". Orientexpressen spelade musik från olika delar av Jugoslavien och en grupp från Internationella folkdansklubben framträdde med några jugoslaviska folkdanser. Elever från Danderyds musikskola spelade gånglåtar, schottisar och en dansmelodi från Kroatien på fiol. Publiken svarade med uppmärksamhet och artiga applåder, som blev starkare när Milos“ avslöjade att de tre fiolspelande flickorna var jugoslaviskor.

Därefter var det dags för folkdans igen. "Vladimir Rolovic;" framträdde med två koreografier från östra Serbien. "Sutjeska" visade rusinska danser, till dragspelsmusik av en rusin från Vojvodina på tillfälligt besök i Stockholm. Scenprogrammet avslutades med att Vera från Makedonien och Britt från Hägersten tvåstämmigt sjöng den populära sången om Jugoslavien, *Z“ivela Jugoslavija*, ackompanjerade av Orientexpressen. Sas“a, som nyss uppträtt med serbiska folkdanser och ännu bar sin vackra serbiska dräkt, tog upp dansen och strax bildade publiken en enda lång snirklande kedja. Ambassadtjänstemännen, de svenska gästerna, de medverkande artisterna, barnen, alla var med. Efteråt tackar Milos“ på svenska: "Efter det här programmet blir det dans och jugoslaviska maträtter. Vi hoppas ni ska trivas!"

I pausen serverades mat och dryck och under tiden förberedde den jugoslaviska dansorkestern "YUS" sina förstärkare och instrument. 6 unga män från Linköping, Nyköping och Södertälje, med dragspel, fiol, elbas, elgitarr och trummor och sång. De härstammar från olika delar av Jugoslavien och de flesta av dem har lärt sig den moderna folkliga jugoslaviska dansmusiken här i Sverige. Ismet, dragspelaren, är inte mer än några och tjugo, men han har redan lång erfarenhet av dansspelningar av den här typen. Säkert och rutinerat öppnar han med en snabb studsande kolo. En man i yngre medelåldern reser sig direkt, liksom för att börja dansen. Han hejdar sig när han ser att ingen annan gör någon ansats att följa honom. Ännu en stund får barnen härja fritt på dansgolvet. Deras lek stör ingen här, tvärtom medverkar de till att avdramatisera den tomma ytan framför scenen och

göra det lättare för de vuxna att inta den. En god stund står mannen och väntar och till slut får han några bekanta med sig. Ett par av dem sätter genast igång att improvisera av hjärtans lust. En annan visar de enklaste stegen för en av de svenska gästerna. Några av de äldre barnen hakar på, de kan redan dansa ganska bra. Ismet ökar tempot och byter i farten till *vlasko kolo,* en dans i snabb 6/8 takt.

Bild 1. Ismet Lolic;, framstående ung dragspelare.

Den formella ton som vilat över aftonens första halva dröjer sig ännu kvar. En stund står det liksom och väger; så kommer förlösningen, genom den gamla välkända och mycket populära makedonska sången *Jovano jovanke.* En efter en kommer till och det dröjer inte länge förrän dansgolvet är fullt. Man dansar den långsamma, värdiga makedonska dansen i 7/8-takt *lesnoto oro,* eller som man oftare säger i Stockholm *Makedonija.* Folkdansgruppernas medlemmar har nu bytt om och deltar som vanliga unga jugoslaviska Stockholmsflickor. Medan aktörerna på scenen tidigare vänt sig till publiken som ett kollektiv av mer eller mindre anonyma ansikten, vänder sig musikerna i "YUS" nu direkt till dem som personer. Zlatko, sångaren, håller sig längst framme vid scenkanten och riktar sina ord och toner till de dansande på golvet nedanför scenen. Med gester och minspel vill han visa att han inte bara sjunger för dem, utan också om dem. Och det fungerar. Publiken sjunger med och lever sig in i texten *Jo-o-va-ano-o, Jo-ova-anke, kraj Vardarot sedis mori, belo platno belis, duso, se nagore gledas.* Ismet ställer sig bredbent, lutar sig bakåt och låter blicken och melodi-slingorna följa en person i taget runt i rummet. Efter bara ett par danser börjar värmen stiga. Kavajer knäpps upp, jackor och tröjor hängs över stolsryggar. Samtalsnivån stiger i takt med att musikens volym ökar. Lokalens centrum har nu definitivt förflyttats från scenen till dansgolvet. Också den sittande publikens uppmärksamhet vilar nu på det som utspelar sig på dansgolvet.

"YUS" spelar de senaste hit-låtarna från Jugoslavien, omväxlande med dem som var populära på 60- och 70-talen, när deras föräldrar flyttade hit. De vet vilka sånger och vilka dansmelodier som går hem här och de spelar dem gärna. "Vanlig" *kolo, vlasko kolo,* den gungande makedonska *lesnoto* och så de nya hetare danserna i den stil musikerna kallar *orijental.* Det är fullt på dansgolvet nästan hela tiden och dansen pågår nästan utan avbrott *do sitnih sati,* till frampå småtimmarna, alldeles som utlovat var.

Syfte och frågeställningar.

Mer än ett kvarts sekel har passerat sedan de första jugoslaverna slog sig ner i Stockholm. Då, vid mitten av 60-talet, sågs arbetskraftsinvandringen mest som en tillfällig lösning på tillfälliga problem; efter att ha tjänat ihop tillräckligt skulle de flesta flytta hem igen. Så var det tänkt, både från svenskt och jugoslaviskt myndighetshåll. Men verkligheten blev en annan. Bara några få vände hem igen. Även om många ännu har starka band till hemlandet och några ännu när drömmen om återvändandet, så har de flesta ändå valt att bosätta sig i Stockholm för gott.

Vid slutet av 1980-talet bodde drygt 8000 jugoslaviska medborgare i Stockholmstrakten. En stor del serber, men därutöver också kroater, bosnier, slovener, makedonier, montenegriner, ungrare, vlacher, albaner, rutener och slovaker, alla med olika språk, religion, historia och kultur. I Stockholm fördes en stor del av dem (framför allt serber, bosnier, montenegriner och en del av kroaterna) ganska snart ihop under beteckningen 'jugoslaver'.[1] Tillsammans lyckades de bygga upp en ganska väl fungerande organisation, med föreningar, distriktsorganisation och riksförbund, med uppgift att "bereda jugoslaviska invandrare möjlighet att bibehålla och utveckla sina kulturer, seder och språk" (ur Riksförbundets stadgar). Med föreningarnas hjälp ville man skapa en dräglig tillvaro i Sverige, både för dem som skulle stanna och för dem som bara ville arbeta ihop tillräckligt med pengar för att kunna återvända. Omkring dessa organisationer skapade invandrare från Jugoslavien, trots alla sina inbördes olikheter, en egen liten värld kring några få gemensamma aktiviteter. Bland de viktigaste av dessa är dansen och musiken med ursprung från Jugoslavien. Precis som på den jugoslavisk-svenska kulturaftonen i Huddinge förekommer sådan dans och musik i två former, de sceniska koreograferade folkdanserna utförda av speciellt tränade dansare samt festernas kedjedanser som alla kan delta i.

De flesta av jugoslaverna kom till Stockholm mellan 1965 och 1973. Därefter upphörde invandringen från Jugoslavien nästan helt. Men antalet jugoslaver har ändå ökat betydligt genom alla de barn som fötts och växt upp i Sverige. 1990 fanns i Stockholmsområdet mellan tre och fyra tusen barn och ungdomar med "jugoslavisk anknytning". En stor del av dem fördes tidigt in i den speciella värld deras föräldrar skapat. Genom föreningarna ordnade man modersmålsundervisning, fotboll och folkdansträning. Många ungdomar, i synnerhet flickor, togs också med till fester och sammankomster där de fick lära sig sina föräldrars sånger, danser och umgängesvanor. Ismet, Zlatko och Sas“a och de andra ungdomarna som på olika sätt deltog i musicerandet och dansandet på den jugoslavisk-svenska kulturaftonen tillhör alla den unga generation svensk-jugoslaver som vid mitten av

1980-talet börjat ta över, föra vidare och också förändra den sociala praktik som utvecklats i de jugoslaviska institutionerna.

Många svåra beslut kommer att behöva fattas av denna nya generation: Ska de fortsätta verka i den anda av "jugoslavism" som under de första två decennierna i Sverige var föreningarnas själva livsluft? Eller ska de vända enhets- och broderskapsideologin ryggen på samma sätt som skett i Jugoslavien och istället skapa nya slags föreningar, för att nu istället framhäva sina inbördes språkliga och kulturella skillnader? Eller ska de helt klippa av banden till föräldrarnas gamla hemland och därför också sluta umgås i förening med landsmän? Den politiska utvecklingen i Jugoslavien under 1980-talets sista år har tydliggjort de många stora och svåra motsättningarna mellan folk av olika nationellt ursprung, mellan den äldre generation som skapat den jugoslaviska federationen och den yngre generation som nu med alla medel vill lösa upp den, mellan rika och fattiga, mellan katoliker, ortodoxa och muslimer och mellan välutbildade stadsbor och lantarbetare i stort sett utan någon som helst utbildning. Alla dessa skillnader och motsättningar fördes med till Sverige av den första gruppen jugoslaver vid mitten och slutet av 1960-talet och de har sedan dess spelat en mycket stor roll för umgänget och samtalstonen jugoslaver emellan. Under många år kunde de dock bryggas över så pass att ett stort och rikt föreningsliv kunde byggas upp. Av de bindemedel man tog till hjälp i detta arbete var dans och musik bland de viktigaste. Det är just utövandet av dans och musik i jugoslaviska föreningar i Stockholm under åren 1984-1988 denna studie handlar om. Det är naturligtvis nödvändigt att diskutera de nationella, språkliga, kulturella, politiska och andra skillnaderna mellan invandrare från Jugoslavien och det kommer också att ske på en rad olika ställen längre fram i texten. Men det överordnade temat är här ändå inte dessa skillnader, utan hur musiken och dansen, alla latenta motsättningar till trots, under en lång följd av år kunde utnyttjas som bindemedel och frambringare av en känsla av samhörighet mellan jugoslaver av olika slag.

Mer generellt uttryckt är syftet med denna undersökning att genom analyser av samspel i två olika typer av situationer studera hur dans och musik kom att utgöra en motor och en kraftkälla för jugoslaverna i deras försök att skapa och vidmakthålla en egen värld i Stockholm. 'Värld' är här en metafor som syftar på vissa bestämda sociala aktiviteter som utvecklas i vissa bestämda typer av situationer, samt på de institutioner som byggts kring dessa aktiviteter. En 'värld' är alltså inte ett sammanhängande geografiskt område, befolkat av en tydligt urskiljbar grupp av människor, utan former av social praxis. Det finns många olika världar konstruerade på olika sätt. Det finns inte nödvändigtvis några klara gränser som skiljer dem åt, därför kan man också vara delaktig i många världar samtidigt (Becker 1982, Vlach & Bronner 1986, Finnegan 1989).

Frågorna jag ställer kan ordnas i två kategorier. I den första betonas dans och musik som konstnärliga uttrycksformer i ett historiskt perspektiv, där jämförelser mellan Jugoslavien och Sverige spelar en viktig roll. Sammanfattande kan man säga att det här handlar om vad jugoslaverna i Stockholm gör med sin musik och dans:
- Vilka former av dans och musik utövas av jugoslaver i Stockholm? Vilka av dessa former förde jugoslaverna med sig till Stockholm. Hur har formerna förändrats? Har det också uppstått helt nya former?
- Vilka former av musik och dans räknar jugoslaver i Stockholm som "sina"? Vad kännetecknar dessa? Vad är det som får dem att framstå som "jugoslaviska"? Hur är de uppbyggda och hur är utövandet av dem organiserat socialt, i tid och rum? Finns det skillnaderna mellan manligt och kvinnligt, mellan yngre och äldre?
- Hur är de dans- och musikformer jugoslaverna utövar relaterade till varandra? Hur kan de relateras till musik- och danslivet i Jugoslavien, historiskt och i nutiden?

I den andra kategorin betonas dansandets och musicerandets roll som instrument för socialisation, för uppbyggandet av en etnisk identitet, för skapandet av en specifik verklighetskonstruktion. Här är perspektivet lokalt och synkront, det handlar om vad musiken och dansen gör med jugoslaverna, som grupp och som individer:
- Hur kan det komma sig att musik och dans fått en så stor betydelse för jugoslaverna i deras försök att skapa egna institutioner, egna umgängesformer, en egen värld, skild från det omgivande samhället?
- Vilken roll har musik och dans i socialiseringen av nya gruppmedlemmar?
- Vilken betydelse har musik och dans för upplevelsen av att vara jugoslav? Hur återverkar de former av musik och dans med vilka jugoslaverna uttrycker sin särprägel på deras egen förståelse av vilka de är och på andras uppfattningar av dem?

Jag vill betona att undersökningen inte handlar om alla invandrare från Jugoslavien som bor i Stockholm, utan endast om dem som samspelar på de dans- och musiktillställningar som anordnas av de jugoslaviska organisationerna. Inte heller är det en undersökning av alla de former av musik och dans som jugoslaver i Stockholm utövar, utan endast de som utövas i situationer som avsiktligt framställs som på ett eller annat sätt specifika för jugoslaver. Som vi redan sett är det fråga om två typer av sociala arenor, två slags "musikaliska rum": *folklor*, organiserad folkdans avsedd för scenframträdanden, och *zabava*, fest. Båda kännetecknas av att "det jugoslaviska" är särskilt framlyft och att musicerande och dansade samtidigt är både mål och medel för samspelet.

De två kategorierna av frågor anknyter till två slags forskningstraditioner, med var sin syn på vilka problem som bör och kan undersökas, vad som representerar kunskap och hur

kunskaper ska presenteras. I den ena, framförallt uppodlad av musikvetare, folklorister, litteraturvetare och konsthistoriker, står begrepp som tradition och historia i centrum. I den andra, som bedrivits framförallt av interaktionistiskt inriktade kulturforskare inom ämnena etnologi, sociologi och socialantropologi, är kultur det centrala begreppet.

I ett spänningsfält mellan dessa båda typer av forskningsinriktningar befinner sig musiketnologin, det forskningsfält till vilket denna undersökning närmast hör.[2] Min utgångspunkt är musiketnologins centrala postulat, att musicerande och dansande är speciellt laddade och intensivt meningsfulla former för samspel, varigenom människor utbyter olika slags erfarenheter, estetiska, moraliska, etiska, symboliska. Musicerande och dansande är verksamheter med särskild potential att upprätta avgränsade meningssammanhang, vari grundläggande uppfattningar om och förhållningssätt till tid, rum, medspelare och omvärld genereras, uttrycks och omskapas. Resonemanget vilar på tanken att musik och dans, eller i vidare mening konst, inte enkelt kan reduceras till realiseringar av underliggande kognitiva principer eller samhälleliga strukturer. Istället uppfattar jag relationen mellan konst och samhälle som ett oupplösligt dialektiskt samspel mellan det människor avser att uttrycka och de former uttrycken ges (jfr Berger & Luckman 1979:78).

Från amerikansk folkloristik har jag hämtat idéer och begrepp som lyfter fram musik och dans som former för artistisk kommunikation. I ett sådant perspektiv är det väsentliga inte att undersöka musikstycken och danser som objekt, eller att beskriva och klassificera repertoarer, former eller typer. Det viktigaste studieobjektet är istället musicerandet och dansandet, ett helt komplex av beteenden som utspelar sig när jugoslaver i Stockholm träffas för att umgås, dansa, sjunga och spela. Särskilt har jag intresserat mig för de former av social, rumslig och temporal ordning som uppstår under samspel med musik och dans. De viktigaste enheterna för beskrivning och analys blir därmed de konkreta situationer vari jugoslaver musicerar och dansar, tillställningar som den jugoslavisk-svenska kulturaftonen i Huddinge. En viktig roll i analysen av dessa situationer spelar inte bara musikljud och rörelser, utan också språkljud, färger, bilder, lukter, symboler av olika slag, kort sagt, alla de små detaljer som samverkar till att få dem att framstå som särpräglade, som "jugoslaviska".

Situationerna är alltså det prisma genom vilket jag betraktar jugoslavernas värld i Stockholm, ett prisma som bryter sökarljuset i flera olika riktningar; dels mot musik och dans som konst, med tonvikt på former och gestalter; dels mot musik och dans som kultur, med tonvikt på innebörder och mening. Å ena sidan bryts ljuset i riktning mot det pågående, mot det ständiga skapandet och nyskapandet, å den andra sidan också mot det

återskapade. Det finns således ingen principiell motsättning mellan ett situationellt och ett historiskt perspektiv, också situationer och allt som utspelar sig i dem har sin historia!

Med ett situationellt perspektiv blir det nödvändigt att diskutera hur situationer kan definieras och vad som kännetecknar situationellt samspel. Viktiga punkter att se närmare på är hur specifika situationsbestämningar kan upprättas och vilka följder sådana bestämningar har för tolkningen av vad som pågår. Särskilt betydelsefull i detta sam

FEL!

ls på praxis, hur dansandet och musicerandet är organiserat socialt, i tid och rum, och dels på vad folklor har för betydelse för utövarna och för jugoslaverna i Stockholm som helhet. Därutöver ska jag särskilt betona historia och jämförelser mellan Jugoslavien och Sverige: Hur har det organiserade folkdansandet växt fram i Jugoslavien, hur utövas det idag och hur har utövandet omformats i Stockholm?

I kapitel 5 analyseras *zabave*, dans- och musiktillställningar. Också här är siktet inställt på dansandets och musicerandets praxis, men därutöver ska jag lägga särskild tonvikt vid musikens och dansens betydelse för uppkomsten och vidmakthållandet av en gruppgemenskap och för socialisering av nya gruppmedlemmar in i denna gemenskap. I det sjätte och sista kapitlet besvarar jag sammanfattande de frågor jag ställt och i en epilog diskuteras undersökningens resultat i förhållande till teorier om etnisk identitet. I ett appendix har jag sammanfört kommenterade transkriptioner av tre koreografier framförda av olika *folklor* grupper, samt en kolo framförd av Zoran Sibinovic;s orkester under en danskväll i Solna. Samtliga dessa är baserade på inspelningar gjorda på de tillställningar som beskrivs framöver i mitt arbete.

2. Teoretiska och metodiska överväganden

Under nära ett sekel har musiketnologin präglats av en samtidig strävan åt olika håll. Å ena sidan de europeiska "musikologerna", med en historiskt-folkloristiskt inriktad forskning med betoning på musiken i sig. Å den andra sidan de amerikanska "kulturologerna", med en mer samtidsorienterad och antropologiskt-lingvistiskt inriktad forskning med betoning på musikens funktioner och mening i samhället. Men under de senaste decennierna har musiketnologin breddats och fördjupats. En del av skillnaderna mellan europeiskt och amerikanskt har försvunnit och flera broar har slagits mellan "musikologernas" och "kulturologernas" läger. En av dem som starkast bidragit till detta är Alan P. Merriam, som i sin bok The anthropology of music (1964) formulerat det

mest spridda och vidast accepterade programmet för en musiketnologisk forskning. Han beskriver sitt ämne som studiet av relationen mellan musik och kultur, "music as culture", och sammanfattar målen i en modell som omfattar tre lika viktiga och intimt förbundna analytiska nivåer: musikljuden i sig själva, beteende i samband med musik och uppfattningar om musik.

Merriams diskussion tar sin utgångspunkt i de musikaliska ljuden. Musik kan förstås som ordnat, strukturerat ljud. Ordning och struktur kan man finna på alla nivåer, från de enskilda ljuden till de stora sammanhängande system vi kallar musikgenrer. Sådana genrer studeras ofta som om de hade en självständig existens. Men så utövades ju också många av dem innan vi som nu lever föddes och de flesta av dem kommer troligen också att överleva oss.

Man kan alltså hävda att musik i en viss mening existerar oberoende av människor på en viss plats, i en viss tid. Men samtidigt vet vi att detta är alldeles galet: utan människor ingen musik. All musik är resultat av mänskliga beteenden, fysiska, sociala eller verbala. Dessa olika former av beteenden är i sin tur beroende av uppfattningar om hur musik ska, kan och bör vara, hur musik skiljer sig från oljud, hur musik ska värderas och tolkas etc. Utan uppfattningar om musik uppstår inget musikaliskt beteende, utan beteende ingen musik.

Men samtidigt påverkas människor emotionellt och kognitivt av musik. Musiken bidrar till att forma uppfattningar om hur världen gestaltat sig för tidigare generationer, hur livet är och, inte minst viktigt, hur det kunde vara. På så sätt blir människornas musikaliska beteenden och uppfattningar om musik starkt beroende av den musik de faktiskt omger sig med och vi får ett ständigt kretslopp runt modellens tre poler, musikljuden, beteendet, uppfattningarna (Merriam 1964:32ff).

Från och med 1970-talet har allt fler musiketnologer kommit att arbeta i Merriams efterföljd. Det som kanske mer än något annat kännetecknar den moderna musiketnologin är en ambition att förena intresset för musikens mening och funktion i samhället med intresset för musik som konst, som uttryck för en grupp människors kreativa ambitioner (Ronström 1990b, jmf Nettl 1983, Herndon & Mc Leod 1980).

En liknande utveckling har ägt rum i amerikansk folkloristik, där forskare försökt finna nya vägar att studera vardagslivets estetiska former. Det nya i deras angreppssätt var att studera folklore som en process och som en särskild form för kommunikation. Deras fokus kom därför att förflyttas från visor, sagor, sägner, genrer och typer till berättandet

och framförandesituationerna. Därmed blev det möjligt att se såväl till det som berättades, sjöngs och spelades, som till hur det gjordes och dessutom till hela det sammanhang i vilket det blev meningsfullt.

Som redan antytts anknyter mitt arbete närmast till en modern musik och dans-etnologisk forskningstradition, men inspiration har också hämtats från nyare amerikansk folkloristik. I det följande ska jag närmare redogöra för de begrepp jag kommer att arbeta med och de teoretiska och metodiska överväganden jag gjort. En rad begrepp som under lång tid stått i centrum för musiketnologisk, etnologisk och antropologisk forskning, bland dem 'kultur', 'tradition', 'autenticitet', 'genre', 'socialisation', 'identitet' och 'grupp', kommer dock inte att diskuteras särskilt. Jag har valt att använda dem sparsamt och på ett beskrivande vardagsspråkligt sätt, snarare än på ett analytiskt väldefinierat. Jag hoppas att det framgår av sammanhanget hur de rimligen bör tolkas. I den avslutande epilogen diskuteras begreppen 'etnicitet' och 'etnisk identitet', tills dess ska också de användas sparsamt.

Tillställningar som den jugoslavisk-svenska kulturaftonen i Huddinge jag beskrivit i det inledande kapitlet anordnas i Stockholm så gott som varje helg. Bakom arrangemangen står vanligen en förening, antingen det nu är Jugoslaviska föreningen i Huddinge, kurdiska föreningen, Rågöbornas förening, eller någon av de finska, turkiska, grekiska och ännu många fler föreningar som finns i Stockholm. Men det är inte bara i Stockholm som kulturaftnar av det här slaget arrangeras. Studier i Västeuropa, Kanada, Usa och Australien [3] visar att immigranter mycket ofta sluter sig samman kring ett litet antal verksamheter som sammanfattande och konkret får symbolisera vad det innebär att tillhöra en viss grupp. De olika grupperna skaffar sig och tillskrivs därigenom sina egna stereotypa "varumärken", som framförallt hämtas från kulturens expressiva domäner. Här tycks de expressiva former som kan knytas till kropp, ögon, öron, lukt och smak, spela en särskilt viktig roll. Genom att iscensätta tillställningar med "typisk" mat, hantverk, musik och dans skapar de olika grupperna en speciell gemenskap, ofta själva förutsättningen för gruppens fortsatta existens, och därigenom framställer de för sig själva och andra en specifik etnisk eller nationell identitet.

Hur kan det komma sig att musik och dans kommit att stå i centrum för jugoslavernas gemensamma aktiviteter i Stockholm? Hur kan det komma sig att musik och dans så ofta får tjäna som samlande symboler för grupper av olika slag? Vad är det med musik och dans som ger människor möjlighet och kapacitet att upprätta gruppgemenskaper? Vilken betydelse har musicerande och dansande för upplevelsen av tillhöra sådana gruppgemenskaper?

Det teoretiska resonemang jag ska föra kring dessa frågor utgår från den enkla men viktiga iakttagelsen att musik och dans samtidigt är mål i sig själva och medel för att nå andra mål. Det kan tyckas onödigt att behöva påpeka att den enklaste och och kanske bästa förklaringen till att folk sysslar så mycket med musik och dans är att det är kul, att de är verksamheter som är sig själva nog. Faktum är dock att av alla försök att förklara musikens och dansens stora och ständigt växande betydelse i moderna västeuropeiska samhällen, så har få på allvar diskuterat vad det är som får folk att ägna sig så mycket åt lyssna på musik, spela, sjunga och dansa. Några av de studier som ändå finns ska jag redogöra för här, för att därefter sammanfattande ta upp några av de långt fler studierna av musik och dans som medel för andra ändamål; som avspegling av individers själstillstånd och symboler för grupper och hela samhällen; som instrument för socialisation; som medium för kommunikation av olika slags budskap och värden.

Musik och dans som mål för samspel.

Som musiker har jag länge fascinerats av de starka krafter som mina medmusiker och jag får tillgång till genom att ställa oss på en scen och spela. Vi kan locka fram en mängd olika stämningar och känslor, vi kan styra publiken åt olika håll genom den musik vi väljer att spela och hur vi utför den. Under många och långa spelpass har jag försökt utröna vad som händer, vilka de krafter är som kan sättas i rörelse under musicerandet.

Man brukar tala om "musikens magi" och det är på flera sätt en träffande metafor. När en skicklig trollkarl lockar fram levande harar ur hatten och duvor ur tomma luften, är det första vi frågar oss inte om hararna och duvorna är verkliga, det kan ju vem som helst av de närvarande se. Istället förundrar vi oss över hur det gick till och varför vi inte upptäckte tricket. Vi vet ju - åtminstone de flesta av oss - att en trollkarl inte besitter äkta magi, utan en särskild kompetens som han erövrat genom lång och hård träning. Med musik är det på liknande sätt. De stämningar och känslor musiker kan locka fram är för de närvarande lika verkliga som någonsin trollkarlens harar och duvor. Även om de är svåra att beskriva är det inget konstigt eller mystiskt med dem. Magin är istället hur de kan framkallas. Precis som en trollkarl måste en musiker erövra sin kompetens genom lång och hård träning. Men det finns en avgörande skillnad. Medan trollkarlen måste medvetandegöra och särskilt träna just de moment som utgör förvillelsen, kan en musiker ägna ett helt liv åt sin konst utan att någonsin kunna uppdaga vad som händer när han med sina toner lyckas förvända sinnena på en publik.

Det är alltså viktigt att minnas att det jag kallar musikens magi inte syftar på de speciella medvetandetillstånd musik kan försätta människor i. Vad jag talar om är istället hur dessa tillstånd kan framkallas och varför de har så stark lockelse på människor. Det egenartade med musik, dans och flera andra expressiva former, är att möjligheten att skapa speciellt förtätade stämningar inte tycks vara förbehållet någon särskild slags utövare. Antagligen är det så att möjligheterna att trollbinda en publik till dels har med teknik, kompetens och erfarenhet att göra. Men samtidigt finns det skickliga musiker som alldeles saknar sådan förmåga, liksom det också finns musiker utan särskild teknisk kompetens som ändå förmår att framkalla starka gemensamma känsloupplevelser genom sina toner.

Under de år jag spelat inför lyssnande eller dansande publik har jag många gånger fått starka och omtumlande upplevelser av gemenskap, lust och lycka, som etsat sig fast i minnet under lång tid. Jag ska kalla sådana upplevelser stämning. Stämning syftar på en rad närbesläktade kollektiva sinnesmodaliteter, som har det gemensamt med t ex drömmar och religiösa upplevelser att de aldrig finns där från början. Stämningen är istället en nyckfull gäst som infinner sig om allt går väl. Den utgör själva kriteriet på att man lyckats i sitt företag, att man slagit följe och gemensamt lämnat vardagsvärlden bakom sig. Många fester och sammankomster är helt inriktade på att skapa stämning: alla inledande ritualer och ceremonier, precis som verksamheten under själva festen, underordnas och bedöms kontinuerligt i förhållande till detta mål. På en lyckad fest kan gränsen mot vardagslivet byggas så stark att det sociala livets förutsättningar helt förändras och "vad som helst kan hända". Vid sådana tillfällen är det befogat att tala om festen som ett avgränsat meningssammanhang (Berger & Luckman 1979).

De sinnestillstånd som jag sammanfattande kallar stämning kan vara svåra att erövra, men det är inget mystiskt eller märkvärdigt med dem; när de väl infinner sig ter de sig självklara och man behöver sällan tveka inför dem. Det är tillstånd av stor betydelse för människors välbefinnande. De har en stor potentiell inneboende kraft som lockar till ständiga försök att återskapa de situationer vari de kan erövras. Antagligen är det just viljan att gång på gång återuppleva känslan av stämning som gör att människor är villiga att investera så mycket av sin tid, energi och sina pengar i fester av olika slag. I sin tur utgör detta en av de viktigaste förklaringarna till den framträdande roll tillställningar av det slag som anordnades av Jugoslaviska föreningen i Huddinge i mars 1987 fått bland jugoslaver och många andra invandrargrupper. Föreningsfester är för många den enda ersättningen för en lång rad tillställningar som de genom migrationen inte längre har kontinuerlig tillgång till, från mer informella familje- och kamratträffar, till stora påkostade arrangemang som dop, bröllop och begravning.

Sammanfattningsvis kan man alltså beskriva fester som en institutionaliserad form för umgänge med förhöjd emotionell och social laddning, en typ av situationer i vilka människor mer än vanligt är beredda att ge sig hän och föras med. Men för att den sociala kemin ska fungera krävs någon form av katalysator, ett centrum att samlas kring och ett gemensamt fokus för uppmärksamheten. På de tillställningar det här ska handla om, *folklor* och *zabava,* är det musiken och dansen som har denna viktiga funktion.

De stämningar och känslolägen musik och dans ger upphov till är mångskiftande och svåra att beskriva. Men två typer är lätt urskiljbara. En är i grunden individuell och inåtvänd och omfattar stämningar allt ifrån eufori till kontemplation. En annan typ är kollektiv och inklusiv, med stämningar som präglas av utåtvändhet och upplevelser av gemenskap med andra. Också de rymmer en skala från tragik till yster glädje. Det finns många speciella ord och uttryck för tillstånd av utåtriktad kollektiv exaltation. Zoran Sibinovic;, skicklig jugoslavisk dragspelare och en av huvudpersonerna i den här boken kallar det "power". I den krets av musiker jag tillhör heter det ös, drag, flyt, tryck eller "att ge järnet". För Zoran, liksom för de flesta andra jugoslaviska musiker jag följt, är det just de stämningar som förhöjer och intensifierar känslan av samhörighet med andra som utgör det övergripande målet för deras musicerande.

Det finns naturligtvis många slags aktiviteter som kan skapa starka upplevelser av gemenskap, av direkt och oförmedlad närhet till andra. Religiös utövning, lek och sport har en stor sådan potential, liksom bröllop, begravningar och fester av många slag[4]. Många sådana typer av tillställningar har stark rituell karaktär och Victor Turner har i sin berömda studie The ritual process diskuterat hur ritualer kan fungera som upprättare av gruppgemenskaper. Ett viktigt drag i *rites de passage,* övergångsriter, är att de transformerar människor och ger dem möjlighet att passera från en social status till en annan. I övergångsfasen, som Turner benämner liminalitetsfasen, gäller särskilda sociala villkor, de mänskliga relationerna och kommunikationen förändras på avgörande sätt. Liminalitetstillstånden kännetecknas av communitas, Turners begrepp för relationer mellan människor som möter varandra som hela och konkreta individer, utan uppdelning efter roll och status. Communitas kännetecknas av närhet, spontanitet och omedelbarhet och innebär att människor inte längre befinner sig sida vid sida, i underläge eller överläge, utan med varandra. Med sådana tillstånd av direkt och total konfrontation mellan människor, hävdar Turner, tenderar att följa en modell av samhället "as a homogenous, unstructured communitas, whose boundaries are ideally coterminous with those of the human species" (Turner 1969:132).

I sin bok Beyond boredom and anxiety undersöker Mihaly Csikszentmihaly aktiviteter som schackspel, bergsbestigning, basketboll och dans till rockmusik. Han frågar sig hur det kan komma sig att människor ägnar så mycket tid och kraft åt spel och lekar som varken ger dem pengar, materiella fördelar, status, makt eller prestige. Det de har gemensamt är istället att de tycks kunna alstra en känsla av lust eller flyt, Csikszentmihalys term är flow, flyt. Det tydligaste tecknet på flyt är att handling och medvetande förs samman. När man utför sina dagliga rutinartade sysslor är det vanligt att man intar ett dualististiskt, till och med distanserat perspektiv. Man är medveten om det man sysslar med och är samtidigt medveten om sin medvetenhet. När flyt inträder koncentreras uppmärksamheten på ett starkt begränsat fält av aktiviteter och omvärlden försvinner i bakgrunden. Man blir intensivt medveten om det man utför, men man är inte längre medveten om sin medvetenhet. En känsla av kontroll uppstår, av att kunna behärska sina aktiviteter, samtidigt som gränserna mellan individen, de medagerande och den fysiska omgivningen suddas ut (Csikszentmihaly 1975:38-48).

Många av de aktiviteter som ger upphov till flyt är individuella och lämnar föga utrymme åt andra. Men det finns också aktiviteter som förutsätter att andra deltar och där det just är det intensiva samspelet som ger upphov till känslan av flyt. Till dessa hör kanske mer än några andra kollektivt musicerande och dansande. Orsakerna till att just musik och dans har en sådan potentiell makt över människors sinnen har med stämning och flyt att göra. Det är ett första led i en teoretisk förklaring till varför musicerande och dansande har fått en sådan betydelse för jugoslaverna i Stockholm i deras försök att bygga och upprätthålla en specifik gruppgemenskap. Men det finns också andra slags förklaringar, som utgår från musiken och dansen som medel: som symboler, som former för kommunikation, som instrument för socialisation.

Musik och dans som medel för samspel.

Överallt i världen har musik och dans använts som symboler för företeelser som inte hör till musiken och dansen som sådan. Särskilt vanligt är att specifika drag i musiken kopplas till bestämda känslolägen med en affektlära av typen "dur/glad, moll/ledsen". I många samhällen, särskilt i Västeuropa och USA, har musik rentav kommit att bli en av de viktigaste symbolerna för lycka (Nettl 1983:135, 201-215)). Mycket vanligt är också att musicerande och dansande individers kroppsrörelser får tjäna som symbol för deras psykologiska eller moraliska tillstånd, genom en slags homologi av typen "sådan kropp, sådan själ". På Balkan är kontrollerade rörelser, upprest hållning, med sträckt huvud och rak rygg, en markering av självständighet, stolthet och ära och dessutom ett krav på omgivningen att visa respekt eller till och med underdånighet. Intill några decennier in på 1900-talet var det i Kroatien sed att ungdomar fördes in i den dansande ringen först

som giftasvuxna. Deras förmåga att föra sig värdigt i dansen var ett tecken på att de bibringats en god uppfostran och blivit värdiga samhällsmedlemmar (Ivanc“an 1963). I Kina och på Cuba har makthavare under 1900-talet använt den klassiska baletten, med sina hårt disciplinerade kroppar, strängt kontrollerade former och dansarnas strävan att lyfta och frigöra sig från golvet, som en symbol för vad som kan åstadkommas genom väl organiserat hårt arbete (Hanna 1979).

Om kontrollerade, väl organiserade toner och rörelser ofta kopplats till inre disciplinering, civilisation och god moral, så har lika ofta okontrollerade och löst sammanfogade toner och rörelser kopplats till lättja och dålig moral. I Sverige var "jazz", länge en samlande beteckning för modern populärmusik och -dans. På 1930-talet blev jazz en symbol såväl för ungdomens framåtsträvande och frihetslängtan, som för dess moraliska upplösning och förfall. I Dansbaneeländet (1988) ger Jonas Frykman en god bild av den moraliska panik som uppstod i vissa bildade borgerliga kretsar i 30-talets Sverige. Ungdomens vilda beteende kring dansbanorna, med superi, sex och våld, gav upphov till en massmediedebatt om ungdomens moraliska förfall och Frykman analyserar föreställningarna om moral och samhällelig ordning som denna debatt ger uttryck för. Vad han emellertid förbigår är att en viktig del av den moraliska paniken tog sin utgångspunkt i själva dansen och musiken. "Jazzandet" sågs som oordnat, vilt, och det togs som ett bevis på utövarnas oförmåga att bete sig civiliserat. Också i Jugoslavien har sättet att föra kroppen i dans givit upphov till konflikter om ordning och moral mellan olika generationer; de äldsta som helst dansar de gamla ring- och kejdedanserna, en mellangeneration som lika gärna dansar foxtrot och andra moderna pardanser och de yngre som i allt högre grad föredrar de slags danser som i dagligt tal kallas *"rok"* eller *"disko"*.

Dansers rumsliga disposition och hela sociala organisation har också ofta fått tjäna som symboler och metaforer, genom en homologi: "såsom i dansen så ock i samhället" (jfr Hanna 1979:85). I norra Rumänien, där dans är förbehållet de ogifta ungdomarna, får kvinnans underordnade och stödjande roll i de traditionella pardanserna tjäna som modell och rättesnöre för hennes position i det kommande äktenskapliga samlivet (Giurchescu 1986). På Balkan har ringdanser där alla samtidigt utför samma slags rörelser ofta stått som modell för ett egalitärt samhälle (Ivanc“an 1963, Mladenovic; 1973), medan kontradanser i senmedeltidens Italien nyttjades för att uttrycka och tydliggöra komplicerade sociala hierarkier rumsligt (Baxandall 1972). Denna starka symboliska koppling till känslolägen, individuella karaktärsdrag och samhälleliga hierarkier är en möjlig förklaring till att dans och musik i så många samhällen tilldelats

en central roll i socialisation och social kontroll (Blacking 1985, Giurchescu 1986, Leppert 1988, Spencer 1985).

Som jag redan påpekat har musik och dans ofta använts som centrala sammanfattande symboler för klasser och grupper av olika slag[5]. För många etniska grupper, liksom för en rad ungdomsgrupper, har specifika former av musik och dans fått ställning som representerande symbol och "varumärke". Ett fruktbart perspektiv på symbolers roll för gruppbildningar har givits av den brittiske sociologen Anthony P. Cohen i boken The symbolic construction of community (1985). Cohen menar att en "community", en gemenskapsbildning, utgör en symbolisk konstruktion som på olika sätt avgränsar och för ihop gruppmedlemmarna. Såväl gruppgemenskapens gränser som det som innesluts är symboliska konstruktioner och det viktiga med symboler är att de inte bara står för eller representerar något, utan att de tillåter användarna att fylla dem med mening. Symboler inte så mycket utrycker mening som ger oss kapacitet att uttrycka och göra mening, säger Cohen (1985:15), och därför kan samma symboler användas av många olika människor, utan att man för den skull behöver förutsätta att de menar detsamma med dem. När två kristna säger till varandra: "Jag tror på Gud", när de besöker samma gudstjänst och tar nattvarden, behöver det inte betyda att de därmed delar trosuppfattning. 'Tro', 'Gud' och nattvarden kan betyda helt olika saker för dem. Man kan dela symboler utan att dela deras mening. "Put in another way: we should not regard a person's description of himself as Anglican or Catholic as an adequate description of his beliefs. Such a description is one of affiliation, not of philosophy" skriver Cohen (19785:73). Samma resonemang kan med lätthet appliceras på de jugoslaver i Stockholm som vecka efter vecka träffas för att dansa och sjunga tillsammans. De kan därigenom få starka upplevelser av likhet och gemenskap utan att någonsin behöva konfronteras med frågan om de verkligen har något mer än dessa upplevelser gemensamma.

Cohen bygger sitt resonemang på en boskillnad mellan struktur och mening. Ju mer en gruppgemenskap pressas att modifiera sina gamla strukturella gränser i enlighet med andras, ju mer är det troligt att de förstärker de symboliska gränserna genom att införa ny mening. Detta är just vad som hänt under de senaste 30 åren menar Cohen, när den ekonomiska utvecklingens logik attackerat många små etniska gruppers själva existensmöjligheter. Istället för att upplösas och gå under har grupperna förstärkt de symboliska gränserna mot omvärlden genom att utnyttja olika slags ritualer och ceremonier, rekonstruera och omtolka gamla traditioner, ta upp inflytanden utifrån, men samtidigt omforma och tämja dem, göra dem till sina egna, samt, inte minst, hänvisa till en ursprunglig gemenskap, en etnisk identitet.

Symboler är multivalenta, menar Cohen, och det är alltså denna multivalens som gör symboler så verkningsfulla i byggandet av gemenskaper. Hans resonemang är fruktbart och öppnar en väg till vidare förståelse för hur folk under pressade yttre villkor ändå förmår upprätthålla en gemenskap. Men en svårighet med hans analys är att den bygger på särskiljandet av struktur och mening, som jag uppfattar som en variant av en ofta postulerad opposition mellan form och innehåll. Problemet är att varje känsla, tanke eller idé som människor vill uttrycka måste ges en gestalt som kan hållas fram för andra att tolka. Människan är en tolkande varelse och i tolkningarna rekonstrueras andras beteende som om det vore vårt eget. Men gestalter och former kan inte uppfinnas eller hanteras fritt, utan förs ihop till symboliska system som är underkastade särskilda principer för tolkning. Varje gestaltat uttryck inordnas i ett sådant system (varav "obegripligheter" utgör ett) och tilldelas mening inom det. Man tvingas därför att utnyttja uttryck, gestalter, former och medier som redan många gånger använts i kommunikation och som är fyllda med lager på lager av betydelser. Det som skulle kommuniceras påverkas av alla dessa lagrade betydelser på ett sätt som ingen har möjlighet eller makt att kontrollera eller förutse. Resultatet, den kommunicerade gestalten, uttrycket, bildar ett oupplösligt, mångtydigt helt av egna och andras lagrade meningar. Denna helhet lever ett eget liv och vrider sig oupphörligen ur händerna på sina användare. De meningar och betydelser de ville införa fördunklas av alla de andra som redan fanns där. Form och innehåll, struktur och mening, är analytiska aspekter på en dialektisk skapande process, men resultatet av denna process utgör något kvalitativt nytt som inte självklart kan föras tillbaks på dessa aspekter (jfr Österberg 1971).

Till detta resonemang har jag anledning att återvända i mina analyser av samspelet mellan de uttrycksformer jugoslaverna utnyttjar för att synliggöra sig som grupp och de uppfattningar om dem som blir resultatet. Tills vidare ska jag acceptera Cohens grundtanke, att man kan dela symboler utan att dela mening. Men för att bli användbar för mina ändamål måste resonemanget föras ännu något längre. För om det viktiga med symboler är att de är multivalenta verktyg för att göra mening, så betyder det ju inte att alla symboler fungerar likadant och att alla är lika verkningsfulla. Det återstår att förklara varför musik och dans så ofta får tjänstgöra som symboler för grupper. Vad det är med musiken och dansen som gör dem särskilt effektiva?

Två viktiga förutsättningar för musikens och dansens effektivitet som samlande symboler är att det aldrig någonsin tidigare i historien har funnits så mycket musik och dans tillgänglig och att det aldrig någonsin har funnits så många som kunnat ägna så mycket tid åt att spela, sjunga och dansa. Den omfattande ackumulerade kunskapen om

musik och den enorma tillgången på alla upptänkliga slag av levande och medierad musik har gjort det möjligt att mycket nyanserat uttrycka och markera estetiska och affektiva värden, social ställning och status, identiteter av olika slag (Ronström 1990b, Nettl 1983).

Men ett mer nyanserat svar måste grunda sig på insikten att musik och dans utgör icke-verbala expressiva system som kommunicerar budskap effektivt genom många samtidiga och samverkande kanaler: synintryck från aktörers rörelse i tid och rum[6]; ljud som produceras av instrument och kroppar i rörelse; lukter som härrör från fysiska aktiviteter; känselintryck fysiska (som uppstår genom kontakt med instrument, kläder, rum, människor och den egna kroppen) såväl som psykiska (närhet, empati etc). Ett expressivt system kan beskrivas (med en berömd metafor lånad från Fredrik Barth) som ett slags kärl som kan fyllas med mening och betydelse av olika slag och på många olika nivåer. De betydelser som investerats på de olika nivåerna kan samverka och forma mycket enkla och kraftfulla budskap som kommuniceras samtidigt genom alla de olika kanalerna. Sådana budskap kan vara fullt möjliga att översätta till andra slags uttryckssystem (bild, skrift, tal etc). Men det speciella med musik, dans och andra icke-verbala uttryckssystem är att de betydelser folk investerar i dem också kan vara olika, motverkande eller till och med kontrasterande och ändå fungera lika kraftfullt tillsammans. Genom de många samverkande kanalerna kan mycket komplexa budskap genereras, lagras och kommuniceras samtidigt och det viktiga är att en stor del av dem också kan vara omöjliga att översätta till andra uttryckssystem (Blacking 1984, Hanna 1979:25f).

En viktig iakttagelse i det här sammanhanget är också att musik och dans tycks kunna spela en särskilt viktig roll bland människor som av olika anledningar har svårt att kommunicera verbalt med varandra, tex genom brist på gemensamt språk (Hanna 1979:4f). Som vi senare ska se talas av jugoslaverna i Stockholm en mängd olika språk och dialekter. Detta kan mycket väl vara en av förklaringarna till den starka ställning musiken och dansen fått i deras gemensamma värld. En mycket vanlig föreställning är att dans och musik är "känslans språk" och att det finns en principiell motsättning mellan verbalt/intellektuellt och ickeverbalt/emotionellt. Det finns mycket lite empiriskt stöd för en sådan tanke. Dans och musik är inga språk, även om de har flera språkliknande drag (jfr Hanna 197987:f). Fruktbarare är istället att se dans och musik som mänskliga kommunikationsmodus som spänner över ett kontinuum från det verbala till det ickeverbala. Den brittiske musiketnologen John Blacking utrycker det väl när han skriver: "It is not that people abandon reason for emotion when they dance, but that they often introduce another kind of reasoning, whose grammar and content are most

effectively, though not exclusively, expressed in nonverbal language" (Blacking 1985:67)

Sammanfattningsvis kan man alltså hävda att det är den stora tillgången på musik och dans av distinkt olika slag, de många samverkande kanalerna och möjligheten att kommunicera multivalenta, till stor del icke-verbala och oöversättbara budskap som gör att musik och dans så effektivt kan användas att uttrycka existerande sociala och kulturella skillnader med, men också för att upprätta skillnader och befästa nya sociala gränser och därigenom skapa nya meningssammanhang (jfr Ronström 1990a). För vissa grupper kan specifika former av musik och dans få en så central ställning som samlande symboler att gruppens gränser mot omvärlden kan upprätthålls även om dess medlemmar inte har något gemensamt utöver dessa symboler.

Musicerande som en särskild form av samspel.

Låt mig nu föra resonemanget ett steg vidare och se på ännu en aspekt av musik som källa till upplevelser av gruppgemenskap. I en uppsats från 1951, Making music together, har Alfred Schutz diskuterat musicerande som en särskild form av mänskligt samspel. I allt samspel måste människor komma tillsammans och stämmas samman för att ett meningsfullt utbyte av erfarenheter ska vara möjlig. Men när människor musicerar tillsammans ställs särskilt stora krav på synkronisering, menar Schutz, varför en undersökning av musikaliskt samspel kan stå som modell för de grundläggande villkoren för mänskligt samspel överhuvudtaget.[7]

Musicerande, och vissa former av dansande vill jag tillägga, skiljer sig från många andra typer av aktiviteter genom att vara starkt riktade i tiden. Schutz uttrycker det så att musikens "mening"[8] har en polytetisk struktur, vilket innebär att varje steg av tillkomsten måste gås igenom vid varje framförande och att det alltså måste ta lika lång tid varje gång att spela igenom ett stycke musik (Schutz 1964:173).

Under utövandet upprättar de musicerande och dansande människorna en serie relationer till varann och till sin publik. De organiserar sina kroppar och medvetanden till varann i samspelet för att kunna utföra det de kommit för att göra. Därigenom ordnas deras aktiviteter i "klocktiden", en rumsligt bestämd yttre tidsdimension. Genom att rikta uppmärksamheten mot varandra under spelandet och dansadet etablerar de aktiva utövarna också en gemensam inre tid. Det är en tidsdimension som Henri Bergson kallat *le temps durée*, en socialt konstruerad tid som människor kan etablera genom att stämma samman sina medvetanden under utförandet av en viss aktivitet (Bergson 1960, jfr Sharron 1983). En källa till denna upplevda tid är aktiviteten själv,

dess struktur och inneboende logik, en annan är djupet av den inlevelse med vilken aktiviteten utförs. De flesta har säkert åtminstone någon gång försjunkit i någon verksamhet som kräver stor uppmärksamhet och inlevelse och upplevt hur tio minuter av klockan registrerats som en timme eller mer. Men det som skiljer att dansa och spela från tex att läsa en bok, spela schack eller fotboll är att dansande och musicerande ställer särskilt höga krav på samordning och synkronisering. I en orkester måste alla musiker färdas genom musiken samtidigt för att resultatet ska bli meningsfullt.

Under musicerandet och dansandet införs också relationer till en värld utanför situationen. Man kan uttrycka det så att mitt ibland de närvarande aktörerna står alla de som bidragit till att utveckla den dans och musik som utövas. Genom att dela ytterligare en inre tidsdimension rekonstrueras under framförandet dessa tidigare musiker och dansörer för de nuvarande i en speciell relation som utgör "a derived form of the vivid present shared by the partners in a genuine face-to-face relation such as prevails between speaker and listener" (Schutz 1964:171).

Aktörerna, musiker och dansörer, kommunicerar med varandra, med tidigare utövare, men också med de andra närvarande. Också denna sociala relation grundar sig på en gemensam upplevelse av att samtidigt genomleva flera tidsdimensioner. Schutz kallar detta, med en medvetet musikalisk term, "a mutual tuning-in relationship", en relation som upprättar ett speciellt "vi" och som utgör grunden för all kommunikation (Schutz 1964:173).

I de inre tidsdimensionerna återskapar musiker och dansare musiken och dansen steg för steg och förenas därigenom med en lyssnande och iakttagande publik. Musicerandet och dansandet äger rum på en tillställning i en yttre tid, som förutsätter en direkt relation, öga mot öga, och det är denna yttre tid som förenar "the fluxes of inner time and warrants their synchronization into a vivid present" (Schutz 1964:177). I Schutz fenomenologiska språkbruk kallas detta samtidiga deltagande i de olika tidsdimensionerna "att bli äldre tillsammans". Genom att bli äldre tillsammans kan de samspelande människorna komma att tillfälligt höra, se och få gemensamma perspektiv på en avgränsad del av livsvärlden.

Det nyss sagda liknar en kliché som återfinns i varierande utförande i många studier där dans och musik behandlas, den att kollektivt musicerande och dansande är uttryck för eller ger upphov till social solidaritet (jfr Spencer 1985:8-15). Den bakomliggande idén är enkel och kan sammanfattas med uttrycket "interaktion leder till integration". Det finns också starka skäl att tro att musik, dans och samhälle är intimt förbundna.

Koordinering av ljud, kroppar och rörelser i tid och rum har med koordinering av sinnen och erfarenheter att göra. Men det är knappast fråga om något enkelt mekaniskt eller funktionellt samband. Musicerande och dansande är starkt redundanta samspelsformer, för vilkas utförande det är nödvändigt att inta ett gemensamt eller åtminstone likartat förhållningssätt till omvärlden. Men man varken kan eller behöver förutsätta att integrationen av kroppar och sinnen i tid och rum leder till integration av värden, erfarenheter eller mening. Man kan bete sig lika utan att tänka lika om detta beteende. Man kan behandla och uppfatta varandra som likar på grundval av likartat beteende utan att för den skull ha något mer än just detta gemensamt. Kanske är det en av förklaringarna till att "jugoslav" i de sammanhang jag studerat så enkelt kunnat fungera som en övergripande gemensam beteckning för serber, kroater, makedonier, montenegriner, bosnier, ungrare etc, människor som i andra sammanhang kanske upplever sig som mer olika än lika. När jag studerat jugoslavers dansande och musicerande är det deras beteende jag tagit fasta på, snarare än vad de anser om detta beteende.

Rumslig och social ordning genom musik och dans.

Musicerande och dansande kan alltså ge upphov till starka upplevelser av gruppgemenskap och också effektivt tjäna som samlande symboler för grupper. Men finns det aspekter av musiken som mer än andra är ägnade åt att fungera som "varumärken". Vad är det i musiken och dansen som gör att människor omedelbart och med lätthet kan kategorisera även alldeles nya låtar och danser som "våra" respektive "främmande"?

När jag studerat musikers beteenden har jag många gånger lagt märke till hur musik ger upphov till specifika sociala och rumsliga relationer. Många ensembletyper har en relativt fixerad besättning. Med instrumenten följer bestämda musikaliska roller och med rollerna tycks följa vissa bestämda hiearkiskt ordnade rumspositioner, som är i stort sett lika från gång till gång och från orkester till orkester[9]. Musikgrupper som har många stilar på sin repertoar utför ofta ett slags små lustiga danser i samband med att de byter stil och kanske till och med instrument.

Jag har ofta gjort samma iakttagelse också i förhållande till mitt eget musicerande. När jag spelar ställer jag mig på ett visst sätt i förhållande till mina medmusiker, så att det blir möjligt att höra dem på rätt sätt. Vissa instrument måste ges företräde i mitt lyssnande, medan andra måste föras till bakgrunden. När vi sedan byter stil blir det ofta nödvändigt att byta platser med varandra och sortera om i ljudbilden.

Det intressanta med detta är att de rumsliga och sociala relationerna under musicerandet springer ur musikens struktur och egen inneboende logik. Att utöva den slags musik det är fråga om på ett "riktigt" och meningsfullt sätt förutsätter att människor intar vissa mer eller mindre förutbestämda positioner i förhållande till varann, till tiden, rummet och omvärlden. Det gäller att etablera ett gemensamt sätt att höra, se och förstå den omedelbara omvärlden, att organisera kropp och sinne i förhållande till den musik som ska utövas. Sociala hierarkier som existerar utanför musicerandet förpassas till bakgrunden och nya etableras i deras ställe. Rummet struktureras om i enlighet med de krav musiken ställer på utövarna. Detsamma gäller också för dans, särskilt tydligt när det gäller starkt reglerade och tekniskt krävande gruppdanser (tex många ring och kedjedanser, vissa kontradanser).

Man kan alltså säga att musicerandet och dansandet kanaliserar och strukturerar interaktionen och upprättar bestämda former av ordning. Detta är en generell iakttagelse som gör det möjligt att förstå hur människor genom dans och musik situationellt kan uppleva en stark gemenskap, utan att de för den skull behöver dela andra former av liv, värden och erfarenheter. Men alla aspekter av musiken och dansen är inte lika viktiga i upprättandet av rumsliga och sociala ordningar. Jag ska argumentera för att det avgörande i dessa processer är sätten att producera ljud och rörelse, snarare än melodier och danser. Resultatet av sättet att producera ljud och rörelse ska jag kalla sound respektive rörelsegestalt, definierade som grundkaraktären av alla musikaliska och kinetiska element som de framträder under ett mycket kort tidsavsnitt av musiken resp. dansen, men som sätter sin prägel på hela stilen (Jfr Brolinson & Larsen 1981). Det är fråga om de totaliteter av ljud och rörelse som inte är beroende av längre tidsmässiga förlopp för att kunna uppfattas.

Sound omfattar parametrar som tonkvalité och klang, attack och insvängningsförlopp, samklanger och grad av sammansmältning mellan olika toner, ornament, omfång, register, volym, brus etc. Däremot har melodilinjer, harmonik, dynamik, frasering etc. liten eller ingen del i ett sound. Sound är ett begrepp som används just i denna betydelse av många musiker och från dem har ordet i viss mån trängt in i vardagsspråket.

Rörelsegestalt omfattar kroppshållning, hur de olika kroppsdelarna samordnas och förhåller sig till varandra, rörelsernas kvalité, ansats, omfång och relativa kraft, samt hur kropparna i rörelse förhåller sig till varann. Rörelsegestalt omfattar däremot inte hela danser, motiv eller fraser, inte heller formationer, koreografiska figurer och mönster.

De olika beståndsdelarna i ett sound (eller en rörelsegestalt) bildar en sammanhängande struktur med hög redundans. Strukturen är i viss mening tvingande: om soundet ska kunna upprätthållas måste de centrala beståndsdelarna beaktas. Om viktiga delar av soundet förändras kan hela ljudstrukturen bli meningslös, innan den på nytt strukturerats och givits socialt erkännande och förankring. Att utföra en viss musik "riktigt" innebär därför att producera musikaliska ljud på vissa förutbestämda sätt och att höra och strukturera den ljudande omvärlden på ett visst sätt.

De flesta av oss besitter en intuitiv och omedelbar kunskap om en mängd olika sound, deras sociala innebörder och förankringar, utan att vi för den skull kan redogöra varifrån dessa kunskaper kommer eller vad de grundar sig på.[10] Man vet hur en musikstil låter helt enkelt, och man vet hur den ska låta. Dessa kunskaper förvärvas under socialisationen och är mycket omfattande och säkert fungerande i vardaglig interaktion. Det är troligt att det är just dessa kvalitéer som människor refererar till när de kategoriserar musik och dans med stil- och genrebeteckningar av olika slag[11].

Människor har en högt uppdriven förmåga att skilja mellan ljud av olika slag och använder också denna förmåga på ett mycket avancerat sätt för att orientera sig i omvärlden (Ihde 1976). På samma sätt använder vi ofta kroppshållning och rörelsemönster för att identifiera människor, bedöma deras karaktärer, tillskriva dem olika inre egenskaper och ordna dem i olika typer, klasser eller kategorier. Ändå saknar vardagsspråket ord för hur ljud låter och hur rörelser ser ut. Precis som med vissa andra sinnesintryck (tex lukt, smak, känsel) är vi hänvisade till att beskriva ljud med metaforer och jämförelser av olika slag: de kan vara starka, spretiga, surriga, vassa, ljusa, eller låter de som åska, som en bil, som en fiol etc. På samma sätt är vi i stort sett hänvisade till att beskriva rörelser som "mjuka", "fasta", "kraftfulla", "behagliga" etc. Ännu svårare är det med de sammansatta helheter av musikaliska ljud och kroppsrörelser, sound och rörelsegestalter. Men även om vi faktiskt saknar ord tycks vår förmåga att skilja mellan olika slags sound och rörelsegestalter vara mycket stor, liksom kunskaperna om var alla sätt att producera ljud och rörelser ska placeras geografiskt, socialt och kulturellt etc.

Många aspekter av musik och dans är möjliga att återge relativt tydligt med facktermer eller abstrakta teckensystem av något slag. Men när det gäller just sound och rörelsegestalt finns inte många etablerade facktermer att hänvisa till[12]. En analys av sound och rörelsegestalter måste därför stanna vid en genomgång i allmänna ordalag av sådant som relativ styrka, register, omfång, grad av sammansmältning etc. Det går också att beskriva hur en del karaktäristiska egenheter i soundet åstadkoms, hur drillar och

ornament utförs, hur toner sätts an och avslutas. På samma sätt går det att beskriva hur en rörelse utförs, vilka kroppsdelar som är aktiva etc. Men den samlade effekten av allt detta, måste till slut ändå höras och ses för att kunna bedömas, jämföras och analyseras.

Situationer, tillstllningar, ram, nyckel och tema.

Flyt, communitas, icke-verbal kommunikation genom många samtidiga kanaler, symboliska funktioner, temporal synkronisering i flera dimensioner, rumslig och social ordning genom sound och rörelsegestalter, dessa är några olika sätt att förklara hur människor kan upprätta gruppgemenskaper genom musicerande och dansande. Å ena sidan handlar det om de gemensamma förhållningssätt till tid, rum och medmänniskor som är en förutsättning för att man ska kunna musicera och dansa tillsammans. Å andra sidan handlar det om de stämningar och modi som uppstår ur detta musicerande och dansande och som har förmåga att binda människor samman.

Dessa teoretiska ansatser håller sig på en mycket abstrakt och generell nivå, vilket gör dem lätta att tänka med, men svåra att operationalisera. För att mer nyanserat och detaljerat kunna beskriva och analysera musik och dans som kraftkälla i skapandet och upprätthållandet av specifika avgränsade meningssammanhang blir det nödvändigt att diskutera situationer och situationellt samspel. Vad är en situation? Vilka olika typer av situationer finns? Hur uppstår situationsdefinitioner och vilka följder får de för tolkningen av det som utspelar sig? Det gäller dock att inte bara diskutera hur specifika verklighetsdefinitioner skapas och vidmakthålls utan också hur de kan förändras. Vilken betydelse har musik och dans för möjligheten att omskapa givna sammanhang?

Ett situationellt perspektiv tar sin utgångspunkt i det pågående, men det är som redan antytts, inte alls oförenligt med ett historiskt perspektiv. En situation kan ses som en knutpunkt som tillfälligt förbinder en rad olika sammanhang. Platsen eller lokalen som sådan är en knutpunkt, vari en viss uppsättning människor befinner sig inför varandra under viss avgränsad tid. Det som utspelar sig i lokalen är en knutpunkt, vari det förutvarande, det nuvarande och det kommande tillfälligt binds samman. De samspelande männniskorna upprättar ett sammanhang i nuet genom att dra in sina tidigare erfarenheter och kunskaper. Samtidigt för de in en bit av sin framtid, i form av förväntningar och föreställningar om vad som ska komma att hända.

De erfarenheter, resurser och förväntningar som människor inför i en bestämd situation kan vidare ses som strömmar i olika riktningar, lager i olika nivåer, som korsar och staplas på varandra, som kan blandas på ibland oväntade sätt, men utan att för den skull nödvändigtvis vara beroende av varann för sin uppkomst eller fortsatta existens. Scener

och mötesplatser är kulturellt definierade samspelsenheter, men det behöver inte finnas ett bakomliggande helt som allt beteende kan återföras på, utan kanske många olika och till och med kontrasterande helheter.

En situation är en knutpunkt också för olika teoretiska perspektiv och nivåer. Det som utspelar sig i en viss lokal på en bestämd tidpunkt kan alltid relateras till de omgivande människorna, till andra situationer, på andra platser och i andra tider. En situationsanalys vetter därför mot de större sammanhangen, där viktiga begrepp är historia, kultur och tradition. Å andra sidan vetter en situationsanalys också mot det som framförs, mot artefakterna, där de viktiga begreppen är text, musikverk, genre, konst.

Under 1960- och 70-talen etablerades flera forskningsinriktningar som från olika håll närmar sig samspel i bestämda situationer. Symbolisk interaktionism, med George Herbert Meads arbeten som utgångspunkt, Harold Garfinkels etnometodologi, Erving Goffmans och hans efterföljares analyser av olika slags möten, Clifford Geertz symbolteoretiska perspektiv och idéer om "tät" etnografi, är exempel på inriktningar som starkt påverkade sociologi, etnologi och antropologi och som innebar kritik mot tidigare positivistiskt dominerade forskningsparadigm.

Från delvis andra utgångspunkter togs studier av situationellt samspel upp samtidigt också av folklorister, musikforskare, dansforskare och andra med intresse för expressiv kultur. Som en reaktion mot konstvetenskapernas och folkloristikens tidigare starka inriktning på artefakter, konstobjekt och texter uppstod ett nytt intresse för skapandet av musik, dans och muntlig diktning och för själva framförandeakten[13]. I mitt försök att hitta en utgångspunkt för studiet av situationellt samspel bland jugoslaver i Stockholm har jag hämtat inspiration och teoretiska argument från performance-inriktade folklorister som Dan Ben-Amos, Roger Abrahams och Richard Bauman, från Erving Goffman och Alfred Schutz, samt från Peter Bergers och Thomas Luckmans kunskapssociologi. Var och en av dessa forskare och forskningsinriktningar har producerat speciella och relativt väl avgränsade språkbruk. Vissa centrala frågeställningar, tankegångar och begrepp är dock besläktade och kan utan större svårigheter föras ihop och användas tillsammans[14].

Flera viktiga begrepp härstammar från Erving Goffmans arbeten. Den grundläggande fråga som Goffman ställer är hur människor organiserar sina erfarenheter, hur mening uppstår i bestämda sammanhang. Hans utgångspunkt är den fenomenologiska traditionen från William James, Edmund Husserl och Alfred Schutz och han knyter samman den med Harold Garfinkels tidiga arbeten och med Gregory Batesons teori om

lek och fantasi (1955). I När människor möts (1970) skiljer Goffman mellan några olika slags samspels-situationer[15]. I vissa typer av möten befinner sig människor i varandras närhet utan att vara engagerade i direkt samspel. Sådana möten kallar Goffman gatherings, sammankomster. I andra samspelssituationer kan människor ha kommit samman "för att ha ett gemensamt centrum för den visuella och kognitiva uppmärksamheten och ömsesidigt bekräfta varandra som personer som är tillgängliga för varandra för samtal eller ersättning för samtal". En typ av sådana möten är social occasions, sociala tillställningar, vilket syftar på en särskild slags möten eller händelser "som man ser fram emot och som man sedan kan se tillbaka på som en enhet, som inträffade på en bestämd tid och plats och som angav tonen för vad som hände under den". Middagar, fester, konserter, danstillställningar är exempel på sådana sociala tillställningar (Goffman 1970:132). Den avgörande distinktionen här är mellan fokuserade och ofokuserade möten. Människor inblandade i ett fokuserat möte har som regel någon slags uppfattningar om vad som ska hända. Även om inget av detta faktiskt inträffar, är deras förväntningar och föreställningar om vad som borde kunna äga rum en konstituerande faktor som definierar mötet.

I detta arbete är det fokuserade möten, 'social occasions', som ska beskrivas och analyseras. I engelskspråkig litteratur har event blivit den vanligaste termen för fokuserade möten, särskilt i studier med anknytning till performance,[16] men för såväl 'event' och 'social occasion' ska jag här använda termen tillställning. En tillställning är en från vardagslivets flöde av händelser distinkt avgränsad samspelsenhet, som är avsiktligt arrangerad på ett visst sätt, för vissa ändamål. Att den är en avgränsad samspelsenhet innebär att den tar sin början när den andra personen har kommit och slutar när den näst sista har gått. Att den är avsiktligt arrangerad innebär att interaktionen är ordnad i enlighet med mötets visuella, auditativa, kinetiska och kognitiva fokus.

Ett annat viktigt begrepp är frame, (tolknings)ram. En ram är de organisationsprinciper som styr socialt samspel, en tolkningskontext som ger riktlinjer för hur det som inträffar ska uppfattas. I Frame analysis (1974) skiljer Goffman till att börja med mellan två breda klasser av primära tolkningsramar, naturliga och sociala. De naturliga är fysiska och antas stå utanför mänsklig kontroll. De sociala inbegriper vilja, mål och kontroll. En primär tolkningsram erbjuder en möjlighet att uppfatta, identifiera och etikettera ett oändligt antal konkreta situationer. Den utgör ett grundläggande tolkningsperspektiv som aktörerna i ett samspel har gemensamt med alla slag av observatörer. Att överhuvudtaget uppmärksamma att något särskilt äger rum innebär redan att en primär ram etablerats (Goffman 1974:38). Det är genom att placeras i en primär ram som en

händelse omvandlas från meningslös till meningsfull. Inom de primära ramarna byggs sedan ett stort antal mer elaborerade tolkningsramar som ger en mer specifik mening åt en händelse (t ex skämt, olycka, missuppfattning, bedrägeri, skådespel, tävling, ceremoni).

Key, nyckel (också 'tonart') är ytterligare ett viktigt begrepp. Ett karaktäristiskt drag i samspel är att det innehåller uttalade eller underförstådda budskap med instruktioner om hur andra budskap ska förstås. Det är just sådana metakommunikativa processer som Goffman med en medvetet musikalisk analogi kallar "keying"[17]. Genom att slå an olika nycklar eller tonarter (keys) kan människor mycket snabbt börja se det som pågår i ett nytt ljus. Så kan t ex sällskapsdans fås att framstå som teater, motion, militära disciplinövningar eller erotisk lek. Transformerade tolkningar kan i sin tur transformeras vidare i invecklade serier, som när personer som dansar för nöjes skull på en vanlig danstillställning börjar se sig själva som artister på en scen som framträder som personer som dansar för sitt eget nöjes skull. Transformationerna kan också vara så omfattande att hela tolkningsramen växlar. Då förändras inte bara uppfattningarna om vad som pågår, utan också själva aktiviteterna och samspelsformerna[18].

Varje tillställning kan ses som bestående av minst två delar, den ena innesluten i den andra. I centrum finns den fokuserade aktiviteten som jag ska kalla temat. I relation till detta tema kan alla andra aktiviteter ordnas i en slags hierarki, från centrala till perifera. Omkring ett tema förekommer en massa aktiviteter som ingår i tillställningen, men som inte är direkt avhängiga av temat. En speciell klass av sådana orelaterade aktiviteter är t ex toalettbesök och rökpauser, en annan utgörs av de standardiserade och konventionella aktiviteter som utbryter när folk kommer och går, när de förhandlar om sittplatser och småpratar i vestibuler. Allt detta som omger temat ska jag kalla evenemanget[19].

Också de medverkande kan ordnas i relation till temat. En dans- och musiktillställning kräver medverkan av musiker och dansare, men folk som kommer för att titta och lyssna är inte absolut nödvändiga. Många tillställningar är direkt beroende av vaktmästare, servitörer, vakter, biljettförsäljare, ljud- och ljustekniker, personer som har att övervaka men inte delta aktivt i tillställningens centrala aktiviteter. De som är direkt sysselsatta med temarelaterade aktiviteter ska jag kalla aktörer, de som är närvarande utan att delta aktivt publik och de som är satta att sköta bestämda servicefunktioner personal (jfr Goffman 1961:36f). Gränsen mellan aktörer och publik är i många fall flytande. Jag ska kalla personer som växlar mellan dessa roller deltagare. Också personalen kan växla

roller, men ofta bildar de en väl avgränsad och lätt urskiljbar kategori (genom särskilda uniformer, märken, bestämda platser etc).

En viktig inspirationskälla för mina studier av dansandet och musicerandet bland jugoslaver i Stockholm har varit en inriktning inom framförallt amerikansk folkloristik som kommit att kallas 'performance studies'[20]. Starkt påverkade av sociolingvistikens upptäckter, kulturantropologiska lokalstudier, av Dell Hymes studier i "talets etnografi" (t ex Hymes 1972, 1974, 1975a), Goffmans interaktionsstudier (fr.a. Frame analysis) och inte minst Albert Lords banbrytande studie av epossångare i Jugoslavien (1960), kom en grupp folklorister i USA att utveckla en syn på folklore som tar fasta på de poetiska och estetiska dimensionerna i språkandet. Folklore omdefinierades till artistisk kommunikation i små grupper (Ben-Amos 1971) och detta ledde till ett intresse för interaktionen i framförandesituationen och det aktiva skapandet av ordakonst (verbal art).

Det gällde nu att se text och kontext, form och innehåll, som en enhet och studera inte bara vad som sägs, utan också hur och i vilket sammanhang. Att utgå från en berättelse som objekt eller text och därefter närma sig situationen eller kontexten, är att gå baklänges menade man, därför att muntlig diktning, musik och dans är fenomen vars primära existensform utgör en expressiv kommunikativ process (Bauman 1975:291). En viktig konsekvens blev att folklorister i högre utsträckning än tidigare gav sig ut på gator och torg för att detaljerat beskriva och analysera hur tillställningar som karnevaler, gatuparader, auktioner, fester etc byggs upp och blir meningsfulla (jfr Klein 1986:55)

I centrum för den nya inriktningen står begreppet performance, framträdande[21]. I Noam Chomskys transformationsgrammatiska teori syftar performance på en talakt, ett beteende som är beroende av talarens bakomliggande kunskap eller kompetens. Talakterna ses som mer eller mindre riktiga versioner i förhållande till denna bakomliggande kompetens, som utgör det viktigaste kunskapsmålet. I folkloristiken har såväl performance som kompetens givits en helt annan betydelse.

Performance är, skriver Dell Hymes polemiskt, inte en papperskorg att slänga ointressanta rester i, som vissa lingvister tenderar att göra, utan en skapande process som utgör "a key to much of the difference in the meaning of life as between communities" (Hymes 1975b:13,18). Performance är ett sätt att agera, en typ av kommunikation, som utmärks av en förhöjd medvetenhet om själva utförandet. Med Hymes kan man skilja mellan beteende (behavior), som är alla slags handlingar, uppförande (conduct), som är beteende i enlighet med sociala normer och kulturella

regler, och performance, när en eller flera personer tar särskilt ansvar för hur ett beteende utförs (Hymes 1975b:18). Performance kan definieras som en typ av kommunikation som innebär ett ansvarstagande inför en publik för hur kommunikationen utförs. Av aktören krävs kompetens att ta till orda på ett riktigt och lämpligt sätt, av publiken krävs kompetens att bedöma hur skickligt och effektivt aktören visar upp sin kompetens (Bauman 1975:293)

Kompetens syftar närmast på förmåga eller kunskap och har olika aspekter: förmåga att tolka, att återge, och att upprepa. De olika aspekterna bildar var sitt kontinuum från minimal till maximal kompetens. Principiellt viktigt i det här sammanhanget är också att skilja mellan kompetensen att skapa (produktiv kompetens), som vanligen tillerkänns endast ett begränsat antal individer i ett samhälle, och kompetensen att bedöma det skapade (receptiv kompetens), som tillerkänns ett långt större antal personer (jfr Abrahams 1981:74)

För att 'performance' ska kunna äga rum måste det finnas tillfällen och situationer i vilka framträdanden är möjliga, lämpliga eller till och med förväntade, och som därför kan sägas bära på en potentiell laddning eller energi som realiseras och riktas genom framträdandet. Det måste finnas personer som tillåts uppträda, någon form av konventioner, normer eller förväntningar på vad som ska komma att hända, genom vilka aktör och publik tillfälligt binds samman. Slutligen måste det finnas en repertoir som uppfyller vissa formella krav och som kan anses lämplig att uppträda med i situationen (Abrahams 1981:72).

Musik- och danstillstllningar: expressiva specialister.

Begreppet performance/framträdande har inneburit ett nytt och fruktbart teoretiskt perspektiv på konstnärliga aktiviteter av olika slag. Textbegreppet har kunnat utvidgas till att omfatta såväl resultatet som den skapande processen, "artistisk kommunikation i små grupper". Men det går inte att direkt överföra en teori och metodologi som utvecklats för studiet av berättande och ordakonst (verbal art) till musik, dans och andra icke-verbala konstnärliga verksamheter. Ett viktigt skäl är att berättelser signifierar något utanför berättandesituationen, medan musik och dans till största delen saknar sådana språkliga signifikanser.

Framträdanden är situationellt bestämda men deras mening, form och funktioner är djupt rotade i de kulturellt definierade scener på vilka de utspelas. Att uppmärksamma ett framträdande innebär därför med nödvändighet att samtidigt uppmärksamma scenen för framträdandet. Som en viktig metodologisk konsekvens har därför

framträdandesituationen tagit plats i etnografin, inte som kontext - en kringkunskap för att bättre förstå en text - utan som en grundläggande enhet för observation och analys (jfr Bauman 1986:3). Det är från en sådan utgångspunkt jag i denna undersökning valt att närma mig musiken och dansen bland jugoslaver i Stockholm genom att studera de musik- och danstillställningar de arrangerar.

På musik- och danstillställningar är musik och dans såväl mål som medel för interaktionen. Musiker och dansare är de centrala aktörerna och definitionen av tillställningarna blir därmed beroende av deras kompetens att utöva de temarelaterade aktiviteterna. Variationerna här är stora och den avgörande punkten är vilken slags och hur mycket kompetens och känsla som bör och kan investeras i den aktuella situationen. Det är rimligt att anta att långt mycket mer kommer att investeras i musicerandet och dansandet på en dans- och musiktillställning än på en tillställning som har andra aktiviteter i fokus.

Också verkliga dans- och musiktillställningar varierar. På många är temat effektivt avskilt från evenemanget genom en särskild slags inramande aktiviteter. Applåder, ridåhalning eller ridåfall, plötslig tystnad, snabba ljusförändringar är bland de vanligaste. Omfattningen av sådana aktiviteter utgör ett mått på hur formell en tillställning är. Vid informella tillställningar kan övergången från det omgivande evenemanget till det fokuserade temat ske snabbt och utan större ceremonier och utförandet av dansen och musiken behöver inte särskilt kontrolleras eller övervakas. På mer formella tillställningar kan det ta timmar av ritualer och ceremonier innan gränsen mellan de yttre och de inre delarna kan passeras. På sådana tillställningar är det vanligt att utförandet kontrolleras och övervakas särskilt noga. Ju tydligare reglerna för framträdandet lyfts fram och betonas desto mer formellt kan det sägas vara (jfr Abrahams 1981:75f). Det är just de formella och konventionella dragen i ett framträdande som skapar en attityd av kollektiv förväntan och gör det möjligt för publiken att delta (Bauman 1975:295).

Dans och musiktillställningar varierar också efter vilken slags dans och musik som utförs. Vissa dans och musikformer är var mans egendom, de kan utföras nöjaktigt också med mycket begränsad kompetens och teknisk skicklighet. Andra kräver ett större mått av skicklighet och anses ibland vara ämnade för speciellt tränade, begåvade eller på annat sätt erkänt kompetenta personer som jag ska kalla expressiva specialister.

Rätten och skyldigheten att framträda inför andra fördelas på en tillställning i enlighet med bestämda roller. Till vissa roller hör inga förväntningar på framträdanden, till andra

är framträdanden löst knutna och till ytterligare andra hör såväl rätt som skyldighet att framträda inför de andra (Bauman 1975:299). De expressiva specialisterna har genom sin högre kompetens större tillgång till de roller till vilka hör särskilda expressiva attribut. Därigenom kan de tilldelas en särskild social status under den tid tillställningen varar. Ofta är det fråga om en ledarroll och ibland kan en sådan ledarroll föras ut också utanför det avgränsade meningssammahang som en tillställning utgör. Den institutionaliserade roll som i Serbien kallas *kolovodja* (ringdansledare) är ett exempel på hur en expressiv specialist kan tilldelas en ledarroll i dansen såväl som i det sociala livet utanför dansen (Mladenovic; 1973). I Jugoslavien har det traditionellt varit äldre män med stor erfarenhet som agerat *kolovodja*, men på den jugoslavisk-svenska kulturaftonen i Huddinge fick ambassadtjänstemännen, föreningsledarna, alla de andra mer eller mindre prominenta gästerna stå tillbaka när det kom till det formella programmets avslutande gemensamma dans. Istället var det Saéa, ännu inte tjugo fyllda, som självklart och med stor pondus förde kedjan framåt som *kolovodja*, i kraft av hennes kompetens som dansös och hennes roll som expressiv specialist (se sid x ovan).

I analysen av tillställningar är ansvarstagande och kompetens två av nyckelorden. Ett tredje är trovärdighet. På de flesta tillställningar är det sannolikt att definitionerna av vad som pågår, av vad man bör, kan eller ska göra, kan komma att ifrågasättas och hotas av konkurrerande värden och regler. Under sådana omständigheter kommer de expressiva specialisterna att bli särskilt viktiga. Definitionen av vilken slags tillställning det är fråga om, och hur den ska bedömas i estetiska och moraliska termer vilar ofta på deras möjligheter att dansa och spela på ett engagerat och riktigt sätt.

Jag har hittills intresserat mig särskilt för musiken och dansen som kraftkälla i upprättandet och vidmakthållandet av en gemensam, om än tillfällig och situationellt bestämd verklighetskonstruktion, eller mer generellt uttryckt: konstens möjligheter att skapa specifika avgränsade meningssammanhang. Men till konstens specifika kvalitéer hör också möjligheten att överskrida, omordna och nyskapa sociala mönster och givna ramar.

Dan Ben-Amos skriver att bedömningar av vad som är konst mycket ofta utgår från formella aspekter som t ex skicklighet, men att konst ändå inte kan reduceras till en fråga om form och teknik. Istället för att fråga vad konst är, gäller det att förstå när och hur konst uppstår. Det som överhuvudtaget gör det möjligt att uttrycka sig konstnärligt i ett samhälle är existensen av speciella kommunikationsmodus som performance. Det är genom att föras in i en ram som definieras av framträdandets speciella kommunikation som musikers, dansares och berättares aktiviteter kan transformeras till konst:

"Whatever is artistic must be performed and whatever is performed represents artistic performance (Ben-Amos 1981:32).

Under ett framträdande uppstår en uppdelning mellan aktörens person och hans roll som artist, ett spänningsfält mellan det "riktiga" och "spelade" jaget. Genom att utnyttja denna spänning för att pröva gränserna mellan den riktiga och fiktiva världen uppstår ett utrymme mellan livet och och konsten inom vilket artisten och hans publik utbyter estetiska och moraliska erfarenheter (Abrahams 1981:70ff). Men konst är inte ett 'antingen-eller' fenomen, utan varierar starkt i intensitet, styrka och omfång. Ett viktig drag i intensiva och särskilt laddade framträdanden är att de kan tydliggöra verklighetens karaktär av social konstruktion och därmed möjliggöra såväl förstärkande som överbryggande och omskapande av givna sociala ordningar. De speciella erfarenheter som erövras under dansande och musicerande kan omgestalta människors syn på sig själva och andra, på hela den sociala världen (jfr Blacking 1985, Ronström 1990c). Detta kan vara en av orsakerna till att artister så ofta är både beundrade och fruktade - beundrade för sin konstnärliga skicklighet - fruktade för vad denna skicklighet kan ge upphov till (Bauman 1975:305).

I de fortsatta beskrivningarna och analyserna ska jag försöka visa såväl hur musiken och dansen medverkar till att upprätta en "jugoslavisk" värld i Stockholm, som hur samma musik och dans samtidigt medverkar till att kontinuerligt förändra denna värld.

Uppdraget, fältarbetet och skrivandet.

Under slagordet 'reflexivitet' har etnologer och antropologer på 1980-talet börjat problematisera sin egen verksamhet, hur och varför de producerar kunskap. En viktig fråga är vems eller vilkas versioner som presenteras och legitimeras som kunskap. Ett sådant resonemang sätter obönhörligt forskaren själv under luppen, dessutom forskningsprocessen och inte minst själva skrivandet. Målet är att i större utsträckning än tidigare överlämna frågan om textens trovärdighet till läsaren för bedömning. Det gäller därför att inte bara presentera det färdiga pusslet, utan också att försöka visa hur hur de olika bitarna fogats samman och vem eller vilka som deltagit i pusslandet (jfr Ehn & Klein 1985, Myerhoff & Ruby 1982). Det är i ett sådant syfte jag här ska redogöra för förutsättningarna för denna undersökning, för hur fältarbetet gått till och samt för hur det omvandlats till text.

Våren 1984 kallades jag till ett möte på Danshögskolan i Stockholm, där jag då arbetade som lärare och ackompanjatör. Nämnden för forskning och konstnärlig utveckling vid skolan hade beslutat att, i enlighet med den nya högskoleförordningen, starta ett antal

forskningsprojekt kring dans i olika former. Ett av dessa projekt hade fått rubriken "Etniska danser" och skulle ägnas invandrares danstraditioner i Sverige. Danshögskolans forskningsnämnd gav mig i uppdrag att genomföra ett sådant forskningsprojekt. Man ställde pengar till förfogande och gav mig i övrigt fria händer att utforma studien som jag fann bäst. Jag började skissa på en mer konkret plan för undersökningens genomförande och när den antogs som avhandlingsämne vid Institutet för folklivsforskning accepterade jag uppdraget.

Idén till en undersökning om invandrares danstraditioner i Sverige fick nämnden under en studieresa till institutionen för dansforskning vid University of California (UCLA) i USA. En av forskarna där, Elsie Ivancich Dunin, berättade om sina studier av dans och kultur i Jugoslavien och bland sydslaver i Kalifornien[22] och inspirerade nämnden att försöka initiera en liknande forskning i Sverige. Det fanns alltså redan från början en konkret förebild att utgå från och nämnden såg också en möjlighet till jämförelse mellan amerikanska och svenska förhållanden.

På ett tidigt stadium omformulerade jag titeln på mitt forskningsprojekt från "Etniska danser" till "Dans och musik bland jugoslaver i Stockholm". Begränsningen till Stockholm tedde sig naturlig av praktiska skäl. Lika naturligt föreföll det att se dans och musik som nära sammanhängande konstnärliga praktiker, ett perspektiv som uppodlats inom den svenska folkmusik- och folkdansrörelse jag tillhört sedan början av 1970-talet. Att det blev just jugoslavers dans och musik kom sig av min speciella musikaliska bakgrund. Slavisk musik hade jag kommit i kontakt med under gymnasietiden i början av 1970-talet. Ryskstudier och ett ivrigt musikintresse ledde mig till Södra Bergens Balalajkor, en amatörorkester i Stockholm med rysk folkmusik på programmet. Där träffade jag starka personligheter som introducerade mig i främmande musikaliska världar. I turnébussar, på repetitionsläger, på musikfester, mötte jag folkmusik och folkdans från Jugoslavien och de andra länderna på Balkanhalvön, förmedlad av entusiastiska orkestermedlemmar.

Under samma period började jag studera vid Stockholms universitet, först ryska och senare musikvetenskap och etnologi. Jag delade min tid mellan studier och musicerande i Södra Bergens Balalajkor, och från 1975 också i Orientexpressen, en grupp med musik från Balkan som specialitet. Mina medmusiker och jag försökte tillägna oss delar av de ljudvärldar vi fascinerats av genom ett intensivt skivlyssnande och genom resor till Östeuropa för att möta, lyssna på och spela med skickliga folkmusiker. Genom de intressen Orientexpressen odlade, och de allt fler konserterna över hela Sverige, kom vi snart i kontakt med folkmusiker och dansare över hela Skandinavien, såväl invandrare

som svenskar. Tillsammans utforskade vi praktiskt de sydösteuropeiska musik- och danstraditionerna.

Under slutet av 1970-talet blev de kunskaper och erfarenheter vår krets av musiker och dansare samlat på oss alltmer efterfrågade. Vi anlitades i allt större utsträckning för att spela på "invandrarkulturdagar", leda dans- och musikkurser, producera radioprogram och artiklar. Kort sagt, vi fick den grannlaga uppgiften att representera utvalda delar av de sydösteuropeiska invandrarnas kulturtraditioner inför en publik av svenskar. Under samma tid blev Orientexpressen känd också inom vissa grupper av invandrare som "dom där svenskarna som spelar vår musik". Vi började nu få spelningar där vår uppgift i stort sett var att uppträda som symboler för positivt kulturellt utbyte och vänskapliga förhållanden mellan svenskar och invandrare. På dessa typer av spelningar kom vi att inför den arrangerande invandrarföreningens medlemmar representera svenskarna, låt vara i en ganska speciell version.

Många invandrarföreningar anordnar en särskild slags tillställningar i samband med viktiga nationella helgdagar. På dem vill man gärna visa upp utvalda äldre former av folkmusik som kan gälla för autentiska eller ursprungliga, i syfte att framställa en viktig del av ett gemensamt kulturellt arv. Bland de invandrade musikerna från södra och östra Europa finns få eller inga som kan spela en sådan gammal folkmusik. Genom vårt intresse för de äldre folkmusikstilarna på Balkan hamnade vi i Orientexpressen under 80-talet också i situationer där vi inför bl.a. några ungerska och jugoslaviska föreningar uppträdde med en folkmusik som av dem själva kunde gälla för "vår autentiska folkmusik". På grund av den stora bristen på musiker bland invandrare, i synnerhet folkmusiker med "rätt" repertoar, fann vi oss alltså nu med säckpipa, dragspel, bas och trumma, företrädande dessa invandrares nationella arv inför dem själva.

Genom musicerande och studier hade jag alltså skaffat mig praktiska och teoretiska kunskaper om kultur och samhälle i Jugoslavien och om jugoslaver i Sverige. Jag kunde också till nöds läsa och tala serbokroatiska och makedonska. En ännu högre grad av expertis tillskrevs mig av svenska myndighetspersoner, akademiker och kulturbyråkrater. Några speciella händelser bidrog till att jag kom att framstå som "expert" på jugoslavisk musik och dans också för personer i de jugoslaviska föreningarna i Stockholm

Vid ett tillfälle i slutet av 70-talet anställdes jag av ABF i Stockholm, för att tillsammans med en danspedagog under en helg leda en kurs i folkdans. Av cirkelledare i folkdans krävde ABF vissa formella meriter och de som inte uppfyllde kraven erbjöds

att gratis gå en kurs i folkdans- och cirkelmetodik. Nu gällde det ett antal invandrade folkdanslärare från Jugoslavien, Turkiet och Grekland, personer som redan ledde kurser i sina respektive föreningar, men som inte kunde godkännas formellt i Sverige. En av dem vi skulle vidareutbilda var Vera Dolinaj från Beograd, som i 22 år arbetat som professionell folkdanserska i folklore-ensemblen *Kolo* i Jugoslavien. Under hennes år i *Kolo* skapades en stor del av den repertoar och stil som idag etablerats som "jugoslavisk folkdans". Det var i stort sett samma repertoar och stil hon i Stockholm överförde till barnen i de jugoslaviska föreningarna och som hon nu måste gå en ABF-kurs för att lära, ledd av två svenska "experter".

En tid senare bad Vera min kollega och mig att delta som jurymedlemmar vid den första folkdanstävlingen för jugoslaver i Sverige. Inför festivalen träffade vi folkdanslärare, ledare för den arrangerande föreningen och företrädare för jugoslaviska ambassaden, för att diskutera villkoren för juryns arbete. Då, liksom senare under festivalen, förekom många meningsutbyten om vad som skulle bedömas och efter vilka måttstockar. Även om juryns diskussioner under själva tävlingen stundtals blev hetsiga och trots att publikens reaktioner på enskilda jurymedlemmars beslut ibland blev våldsamma, kunde vi inte upptäcka att vår närvaro ifrågasattes därför att vi var svenskar. Snarare förstod vi det så att vi tillskrevs en högre grad av objektivitet än de jugoslaviska jurymedlemmarna, därför att vi på goda grunder kunde antas stå utanför många av de latenta nationella, regionala, politiska och personliga konflikter som kunde tänkas bli aktuella. Alla jurymedlemmar fick kritik, men den grundade sig i första hand på den kompetens i musik och dans de olika personerna i juryn antogs besitta. Den självklarhet med vilken publiken utgick ifrån att också icke-jugoslaver kunde ha tillräcklig kompetens för att bedöma den rättrogna "jugoslaviskhet" det ytterst handlade om att visa upp, blev ett återkommande tema för mig att reflektera över.

Efter att ha påbörjat det mer aktiva utforskandet av jugoslavers dans och musik i Stockholm blev jag ombedd att medverka i Tv-programmet "Aktuellt för jugoslaver". Jag berättade om mitt intresse för musiken i Jugoslavien, spelade några låtar och demonstrerade ett par danser. Många av de jugoslaver jag träffat och skulle komma att lära känna såg programmet. Det det bidrog till att förstärka min roll som "expert" på jugoslavisk musik och dans.

Jag hade alltså en rad förutsättningar att utgå ifrån när jag började min undersökning. Jag hade skaffat mig ganska omfattande kunskaper om dansen och musiken i Jugoslavien och på Balkan för att själv kunna utöva den. På köpet hade jag fått kunskaper av ett mer passivt slag, om Jugoslavien och jugoslavers liv i hemlandet och i

Sverige. Genom att spela på fester och andra sammankomster, ensam och tillsammans med kamraterna i Orientexpressen, hade jag fått personliga kontakter med musiker, dansare och en del andra personer i jugoslaviska föreningar i Stockholm. I min undersökning ville jag försöka utnyttja mina erfarenheter som musiker och föra dem samman med kunskaper från läsning och "deltagande observation". Jag ville belysa dansandet och musicerandet från olika perspektiv genom att på ett metodiskt sätt växla mellan utövande och iakttagande. Hur kan dessa olika observationspositioner och perspektiv beskrivas?

En vanlig distinktion i musiketnologisk och antropologisk litteratur är den mellan 'emiska' ("insider") och 'etiska' ("outsider") perspektiv, mellan 'folkmodeller' och 'forskarmodeller'. Distinktionen bygger på att man gör en första åtskillnad mellan två skilda tolkningar av verkligheten: å ena sidan de som en samhällsmedlem gör för att handla och leva i verkligheten, å andra sidan forskarens tolkningar som primärt inte ska ligga till grund för handling[23]. Dessa olika sätt att uppfatta verkligheten ger skilda perspektiv för beskrivning. Folkmodeller är de beskrivningar som vanligt folk använder om sin egen verklighet och forskarmodeller är systematiskt ordnade modeller utanför den levda praktiken. De utgör två olika och konkurrerande modeller av verkligheten.

En viktig skillnad mellan dessa modeller, som diskuteras i några artiklar av Karl-Olov Arnstberg, är hur de konstrueras och presenteras: "Folkmodeller byggs upp, kontrolleras och korrigeras via praxis. Det gör att de till stor del kommer att bestå av så kallad tyst eller underförstådd kunskap, medan forskarmodellerna är medvetet elaborerade." (Arnstberg 1986b:8). Men en besvärande konsekvens av detta resonemang är, resonerar Arnstberg vidare, att det uppstår en skarp gräns mellan forskares och vanligt folks verklighetsuppfattningar. Man måste förutsätta att "vanligt folk (...) inte bara håller sig med en slags insidemodeller. Vanligt folk stannar också upp, placerar sig utanför och försöker uppfatta strukturen i det skeende som de är deltagare i." (Arnstberg 1986b:11f) Med utgångspunkt i ett resonemang hos Barbara Ward (1966) inför han därför ytterligare en viktig distinktion, mellan intern och extern observationsposition.

Det blir nu möjligt att beskriva de kunskaper jag hade att utgå ifrån som av principiellt tre olika slag. Dels hade jag kunskaper om individer, samhälle och kultur, vunna ur externa observationer alldeles utan avsikt att använda dem som underlag för eget handlande - den utanförstående forskarens iakttagande position. Å andra sidan hade jag också kunskaper om musicerandet och dansandet, också vunna genom extern observation, men med avsikt att använda kunskaperna för mitt eget handlande - en position inte olik turistens eller den nyanlände invandrarens. Men dessutom kunde jag i

vissa situationer tilldelas ett begränsat men viktigt innanförskap - en intern observationsposition där avsikten är att handla - nämligen när jag som musiker spelade på lika villkor med andra musiker, när jag som festdeltagare dansade med andra dansande. På de tillställningar där musik och dans stod i fokus gick den uppfattbara gränslinjen mellan "vi" och "dom" inte alltid mellan mig som svensk och de andra som jugoslaver. Oftare följde den scenkanten som skiljde musikerna från deras åhörare och ibland gick den mellan de sjungande, dansande, spelande festdeltagare och de tysta, sittande iakttagarna.

Under studiens gång växlade jag många gånger mellan dessa positioner. I många sammanhang stod jag bredvid och lyssnade och iakttog. Jag odlade medvetet mitt utanförskap, spelade på min olikhet. I andra var det fråga om "deltagande observation", ett slags medagerande som är distanserat och partiellt. Deltagandet skedde på mina villkor och syftet var att få ta del av något visst händelseförlopp, eller helt enkelt lära mig en låt eller en dans. I ytterligare andra sammanhang kunde det uppstå stunder av intensiv samhörighet genom musik och dans, stunder då varje form av partiellt deltagande och medvetet distanserande utgör ett hot mot stämningen. För sådana ögonblick är "deltagande observation" ett misslyckat uttryck. En deltagare är ju inte observerande utan agerande, en observerande är utanförstående och icke-deltagande[24]. Ett bättre begrepp att beskriva sådana situationer med är 'sam-spel' (jfr Keil 1987). Beroende på vilken roll jag tilldelades och valde att acceptera kunde min position växla flera gånger under en kväll. I mitt arbete ville jag använda mig av erfarenheter gjorda ur alla dessa positioner och perspektiv.

Fältarbetet

I fältarbetets första fas, under våren och hösten 1984, sökte jag upp några av de jugoslaviska musiker och dansare jag kände sedan tidigare. Jag hade inga särskilda planer; idén var istället att det ena skulle få ge det andra, jag skulle söka mig fram, genom att titta, lyssna och fråga. Mina bekanta blev mina lotsar till repetitioner, fester, uppvisningar och andra sammankomster. De var väl införstådda med varför jag ständigt dök upp med bandspelare och anteckningsbok och genom deras förmedling kunde jag tilldelas en roll som intresserad musiker. Enkelt och utan förundrade frågor fick jag tillträde till de situationer jag ville studera. Mikrofonen och pennan i den ena handen fick sin naturliga förklaring av fiolen i den andra. De första föreningarna jag besökte var "Vladimir Rolovic;"och "Edvard Kardelj" och det var också dem jag mest skulle komma att återkomma till. Andra föreningar vars tillställningar jag besökte i varierande omfattning var "Sutjeska", "S“umarice, "Miroslav Krlez“a", "25 Maj" och "Sloga", dvs i stort sett alla av de mer aktiva föreningarna i Stockholmsområdet.

En strategi var alltså att utnyttja egna informella kanaler, en annan var att etablera kontakt med personer på Jugoslaviska ambassaden, på Riksförbundet och i de olika föreningarnas styrelser. Genom att intervjua dem fick jag upplysningar om hur de jugoslaviska organisationerna i Stockholm byggts upp, vilka uttalade mål man hade med verksamheten och vilka svårigheterna var att genomföra dem. Intervjuer med musiker, dansare och andra aktiva föreningsmedlemmar gav mig också helt andra versioner, dessutom insikter i musicerandets och dansandets funktioner och mening. Från början var dock min avsikt att låta intervjuerna bilda ett ackompanjemang till det som skulle vara huvudstämman i beskrivningar och analyser, nämligen mina egna iakttagelser från musik- och danstillställningar. Därför fick också intervjuerna en fritt associativ karaktär. Ofta hade jag några konkreta frågor jag ville få besvarade, men till största delen ägnades de åt diskussioner kring vad som utspelat sig i folklor och på fest. Där så var möjligt intervjuade jag i hemmen, i andra hand på föreningslokalerna eller i träningslokalerna. Sammanlagt intervjuade jag mellan 1984 och 1990 ett sextiotal personer (varav flera upprepade gånger). Dessutom intervjuade jag kollektivt medlemmar i folkdansgrupperna i Vladimir Rolovic;, S“umarice och Edvard Kardelj, samt medlemmar i musikgrupperna *Novosadske Bekrije* (Novi Sad) och Pece Atanasovskis orkester (Skopje). Under en resa till Jugoslavien i mars-april 1987 intervjuades dessutom musik- och dansforskare, folkdansledare och folkdansare från Zagreb och Beograd. En större del av intervjuerna togs upp på band, men när så inte var möjligt antecknade jag under själva intervjun och skrev sedan rent anteckningarna direkt efteråt. Intervjuerna hade mycket olika karaktär, några blev långa och mycket innehållsrika, andra blev korta och mer enstaviga. Vanligen varade de omkring två timmar.

Alla intervjuer utom de i Jugoslavien gjordes på svenska. De första månaderna hade jag små möjligheter att intervjua på serbo-kroatiska, men vartefter som tiden gick förbättrades mina språkunskaper avsevärt. Trots det hände det sällan eller aldrig att personer i min närvaro talade annat än svenska. När jag i föreningslokaler fördes in i redan pågående samtal på serbokroatiska växlade man till svenska så snart min närvaro registrerats, även om jag på olika sätt försökte göra klart att det också var möjligt att fortsätta tala serbo-kroatiska. Jag tolkar detta som en samspelsteknik för vissa typer av situationer, där ömsesidigt tillmötesgående är den grundläggande principen. Mina jugoslaviska bekanta går mig till mötes genom att tala svenska för att göra det lättare för mig, jag går dem till mötes genom att erbjuda dem att tala serbo-kroatiska och därigenom vill jag också visa förståelse och respekt. Detta ömsesidiga tillmötesgående är mycket tydligt i samspelet med icke-jugoslaver, men också jugoslaverna sinsemellan.

De flesta behärskar flera språk och man strävar efter att föra samtal på de som flest kan, så att inte någon lämnas utanför. Som vi senare ska se så finns samma strävan att inkludera alla närvarande i aktivt samspel också på andra områden än språket, inte minst sången och dansen.

Festerna och folklortillställningarna försökte jag först beskriva medan de ännu pågick. Det visade sig snart vara en omöjlig uppgift, varför jag övergick till att beskriva dem utförligt direkt efteråt. Först beskrevs lokalerna, hur de arrangerats och smyckats, därefter publikens sammansättning, ålder, klädsel etc och sedan tillställningarnas struktur och utveckling. Ett metodiskt problem studiet av situationellt samspel är att identifiera vilken slags situation det är fråga om. Musicerandets och dansandets utförande och mening är som allt mänskligt samspel nära relaterat till hur ramen definieras. Men på de tillställningar jag besökte var situationsbestämningen vanligen inget problem. Tillställningarna var väl avgränsade i tid och rum och de hade vanligen ett mycket tydligt gemensamt fokus i musiken och dansen. Långt svårare var att förstå hur själva definitionsprocessen gått till, hur det på några sekunder kan stå tveklöst klart vilken slags situation det är fråga om. Bara i några få fall var det svårt att förstå vilken den gemensamma ramen var, eller om det överhuvudtaget hade etablerats någon.

Musiketnologernas viktigaste arbetsredskap är utan tvekan bandspelaren. Jag spelade också in några fester och folklorrepetitioner under de första åren (ca 20 timmar.) Men mitt fokus var från början inställt på samspelet mellan musikerna och deras publik och jag fann att bandinspelningar kunde registrera mycket lite av det jag var ute efter. Istället koncentrerade jag mig på att själv titta, lyssna och anteckna. Annorlunda blev det när små och tekniskt avancerade videokameror till överkomligt pris introducerades på marknaden. Med en kamera som kunde ge god bild och ljudkvalitet också under mycket svåra omständigheter (Sony CCD V200E) filmade jag omkring 50 timmar från fester och folklorsammanhang. Först nu blev det möjligt att mera i detalj studera samspelet kring dans och musik och det blev också möjligt att i efterhand jämföra och kontrollera anteckningar med videofilm inspelad vid samma tillfälle.

Bild- och ljudinspelningarna utgör tillsammans med anteckningarna det primära materialet. Anteckningarna omfattar ca 1000 handskrivna dagbokssidor, ca 300 maskinskrivna sidor och en mängd lösa blad. På dessa sidor finns utförliga beskrivningar, stolpar till intervjuer, brottstycken av samtal, frågor, utkast, skisser etc etc. Alla samtal, möten, händelser och tillställningar jag varit med om finns förstås inte med. En del tycktes för smått och banalt, annat var helt glömt och borta innan det fanns tid för bok och penna. Från en del tillställningar blev intrycken så många och så

förvirrande att det blev omöjligt att skriva något alls efteråt. Anteckningar saknas också från flera av de jugoslaviska tillställningar på vilka jag framträtt som musiker. När väl instrument och utrustning packats ner och burits iväg, hemtransporten ordnats och det äntligen finns tid att få något i sig, då har vanligen också koncentrationen och orken som krävs för att sätta sig med dagboken helt försvunnit.

Jag har mött en stor beredskap för att bli utsatt för närgången uppmärksamhet hos de allra flesta jugoslaver i Stockholm. Tjänstvilligt har de låtit sig iakttas, filmas eller intervjuas utan att ställa frågor om min person och mina syften. De verkade vara vana med uppmärksamhet från främmande personer och säkert hade flera av dem deltagit i någon typ av undersökning förut. De flesta visade intresse för det faktum att jag ägnade dem intresse, men det fanns få som därutöver intresserade sig för vad jag skulle skriva. När jag frågat mina "huvudinformanter" om de ville läsa mina texter före publicering har de svarat: "Nej, det behövs inte. Skriv vad du vill!" Jag berättade för Zorica att jag skrivit om henne i ett kapitel och redogjorde i korta drag för vad som stod i det. Hennes enda kommentar var att jag kunde valt ett snyggare namn åt henne, om jag nu inte ville använda hennes riktiga.!

Om texten

I musik- och dansetnologi har det under senare år blivit allt vanligare att försöka tränga in i musiken och dansen genom utövandet: allt fler forskare blir utövare av de stilar de studerar, allt fler utövare blir forskare. Den grundläggande tanken bakom denna utveckling är att en stor del av meningen med musik och dans finns förankrad i praxis, i själva görandet (jfr Merleau-Ponty 1962) och att det därför finns mycket kunskap att utvinna ur systematisk reflexion över utövandet: kunskap om musicerandets villkor, dess estetik, samspelets koder och regler och, inte minst viktigt, om alla de känslor musicerandet väcker hos utövare och publik.

Som vi sett ville också jag försöka att på ett metodiskt överlagt sätt dra nytta av de erfarenheter och kunskaper jag erövrat som musiker. I den färdiga texten syns dock inte mycket av något sådant och det av skäl som har att göra med hur mina syften och frågeställningar förändrades under arbetes gång.

De första åren arbetade jag med 'kultur' som det självklara och viktigaste begreppet. Därför blev det också självklart att utgå från gruppen 'jugoslaver i Stockholm' som grundläggande enhet för beskrivning och analys. Tanken var att jugoslaverna i Stockholm, trots alla språkliga, religiösa, sociala och kulturella olikheter, hade lyckats bygga upp en ny och gemensam kultur genom långvarigt och tätt umgänge i och kring

sina organisationer. Min avsikt var närmast att beskriva vad som händer med jugoslavers dans och musik i det nya landet.

Jag föreställde mig alltså att mitt eget musicerande skulle kunna bli en nyckel till jugoslaverna i Stockholm och deras kultur. En viktig orsak till att jag enkelt kunde få tillgång till de sammanhang jag ville studera var ju faktiskt att jag kände flera av musikerna och danslärarna sedan tidigare, att vi hade viss gemensam repertoar och att vi också uppträtt tillsammans vid flera tillfällen. Det fanns så att säga ett kollegialt "vi" att utgå från. Under arbetets gång växte detta "vi" i omfång och intensitet och jag fann mig alltmer lik de människor jag studerade. Detta såg jag som ett klassiskt fall av vad som i amerikansk antropologi brukar kallas "going native", en psykologisk process som innebär att forskaren går upp i och identifierar sig med den grupp människor han studerar.

Men ganska snart började gruppen 'jugoslaver i Stockholm' upplösas inför mina ögon. Jag började nu istället uppmärksamma hur känslan av grupptillhörighet byggdes upp i de sammanhang jag studerade. Precis som de flesta andra närvarande kunde jag ibland dras in bland de mer aktiva i detta bygge, ibland stå utanför och observera mer distanserat. Därmed blev också skillnaden mellan mig och de jag studerade ("the natives") alltmer oklar. 'Jugoslaverna' framträdde nu som en mängd individer som på olika sätt stod i beröring med varandra, inte som "totala existenser", utan i relativt lätt urskiljbara situationer och sammanhang. Jag fann att jugoslavernas liv, liksom mitt eget och så många andra storstadsbors, bestod av många små delar som bara delvis står i kontakt med varandra: arbete, fritid, vänner, hobbies, nöjen. Varje sådant sammanhang, varje sådan värld, har sin befolkning, sina regler, värden, aktiviteter och man kan inte ta för givet att det finns ett överordnat sammanhängande integrerat helt som binder dem samman (jfr Luckman 1981).

Som en konsekvens av detta perspektivskifte började jag nu koncentrera mig på de situationer och sammanhang vari de människor jag valt att studera konstruerar en symbolisk gemenskap. "Jugoslav" blev därmed en beskrivande term för alla de som deltagit i denna konstruktion. Alla har sina olika skäl för att delta och alldeles säkert har de olika meningar om betydelsen och innebörden av det de byggt upp. Det som mest intresserade mig var inte dessa skäl och innebörder, utan vad de som faktiskt deltar har för sig och vad det kan ha för konsekvenser för dem. Därmed får hela frågan om "innanför"- och "utanförperspektiv" också en helt annan innebörd än tidigare. Mitt eget musicerande gav mig tillgång till de jugoslaviska sammanhangen, men det blev aldrig den nyckel till meningen med dem jag från början föreställt mig, helt enkelt därför att

jag inte kunde finna en sammanhängande kultur att låsa upp. Vad jag här presenterar är min version av meningen med dansandet och musicerandet bland jugoslaver i Stockholm. Säkert kommer många personer med "jugoslavisk bakgrund" att ha invändningar mot mina tolkningar och analyser, men det är viktigt att inse att hänvisningen till arv och härkomst inte självklart ger tillgång till sannare och mer trovärdiga versioner.

Arbetet med denna undersökning har alltså passerat genom flera olika faser, något som tydligt avspeglas i de tidigare rapporter, artiklar och föredrag som hör ihop med det. Det som här står som utgångspunkter är, som vi sett, i själva verket resultat av de första två årens fältarbete och textstudier. Till denna första fas hör en preliminär rapport med tonvikt på musiken och dansen (Ronström 1984). I samband med att jag började uppmärksamma hur jugoslaverna växlade roller och betonade olika sidor av sig själva i olika sammanhang, kom den viktiga frågan att bli vilka jag egentligen studerade. Resultaten blev en serie arbeten som alla på ett eller annat sätt behandlar begreppen "jugoslav", "invandrare", "kultur", "etnicitet" och "identitet" (Ronström 1986, 1987, 1988a, b, 1989a, b, c). När perspektivskiftet väl inletts, började en utdragen omtolkningsprocess, där jag kom att särskilt uppmärksamma det etnografiska skrivandet och min egen roll i kunskapsproduktionen (Ronström 1988d, e, 1989d). Först därefter kunde arbetet ta ny form och och jag började foga samman de olika delarna med förnyad uppmärksamhet på dansen och musiken (Ronström 1990a, d, 1991). Bokens uppläggning innebär alltså en omkastning av hur kunskapen växt fram. Materialet har samlats in med en slags begrepp och idéer i bakhuvudet och har sedan omtolkats i ett helt annat ljus när det här presenteras.

Till slut några ytterligare kommentarer till texten. Ett principiellt viktig etiskt krav är att personers anonymitet bevaras och skyddas. Så har också alla namn ändrats, utom musikernas och koreografernas. Anledningen är att de musiker och koreografer jag studerat är artister som under en lång följd av år framträtt offentligt inför publik. De har skaffat sig "ett namn" långt innan jag började mitt arbete. De har själva valt att framträda som artister, för att därigenom få möjlighet att som individer kommunicera konstnärligt med andra individer och deras namn står därför inte bara för dem som personer utan för det samlade resultatet av deras mångåriga konstnärliga utövande. Som den engelske musiketnologen John Blacking påpekat innebär den anonymiseringspraxis som etablerats i etnologi och antropologi att musiker, sångare och dansare fråntas erkännandet av sina konstnärliga verksamheter, något som knappast skulle ske om det gällde kompositörer och utövare av västerländsk konstmusik (Blacking 1989).

Mina beskrivningar bygger på anteckningar, videoband och ljudinspelningar utförda 1984-1988. Fältarbetet avslutades och en större del av texten skrevs alltså innan de dramatiska händelserna i Jugoslavien i ett slag förändrade villkoren för samspelet mellan jugoslaver i Stockholm. På många ställen har jag i efterhand ersatt presens med imperfekt för att markera att mycket av det jag beskrivit redan är i grunden förändrat. Men i vissa beskrivande partier har jag, mest av språkliga skäl, valt att behålla ett så kallat "etnografiskt presens" som gäller åren 1984-1988 (om inget annat anges). I beskrivningarna har jag fäst särskild vikt vid hur rummen är ordnade, hur tiden disponeras och hur samspelet mellan de agerande människorna är organiserat. Dessutom har jag försökt hålla uppmärksamhet på sound och rörelsegestalter. I etnografiska beskrivningar av den här typen förekommer ofta talspråkscitat ur intervjuer eller anteckningar från möten och situationer. Sådana citat skapar auktoritet och realism; slutsatser kan förstärkas och göras mer trovärdiga genom att uttalas av de studerade människorna själva på ett uttrycksfullt talspråk. Citaten kan följa direkt på ett påstående av författaren, som ett slags verbala illustrationer, eller kan de lämnas att fungera självständigt, utan särskilda kommentarer. Talspråkscitat är användbara. Korta slagkraftiga citat kan ibland uttrycka långa komplicerade satser tydligt och enkelt. Men de är inte oproblematiska. I de flesta fall är de helt lösryckta från sina sammanhang, vilket ökar deras användbarhet för författaren, men försvårar deras tolkning för läsaren. Vems åsikter är det egentligen som uttrycks, författarens, informantens eller bådas? Min princip har här varit att undvika alltför korta citat, att något så när ange i vilket sammanhang det utsades och dessutom att klart ange vem som talar och när intervjun gjordes.

Av stor betydelse är också den effekt som uppstår genom skillnaden mellan författarens och de citerade personernas språk. Författarens röst klingar överlagd, välformulerad och grammatiskt rättrogen medan de intervjuade får framträda med ett talspråk som är mer vildvuxet, inte sällan med många grammatiska misstag och nyskapande ordvändningar. En oundviklig effekt blir att texten förmedlar en orättvis och falsk bild av de intervjuande (jfr Rosaldo u. å.), särskilt som flera av dem jag intervjuat faktiskt har bristfälliga kunskaper i svenska. För att öka begripligheten och i någon mån utjämna skillnaden mellan författare och de intervjuade har jag valt att forma om de talade utsagorna och göra dem mer skriftspråkslika, trots att det innebär att läsaren bara får min version av vad som sades (jfr Ehn & Arnstberg 1980:12f).

3. Jugoslaverna i Stockholm och deras institutioner.

Vilka är jugoslaverna i Stockholm? Hur många är de? Varifrån kommer de och vilka språk talar de? När flyttade de till Stockholm? Var i Stockholm bor de och vilka är

deras arbetsförhållanden? För att kunna besvara dessa frågor har jag sammanställt uppgifter ur offentlig statistik och ett antal studier av jugoslaver i Sverige och Stockholm[25]. Den svenska forskningen om invandring och invandrare är idag rätt omfattande och jugoslaverna tillhör de mest undersökta, med studier av bl a Billy Ehn (1975), Kjell Magnusson (1986), Karlis Goppers (1983), Kristina Meurle och Mile Andric; (1971), Carl-Ulrik Schierup och Alexandra Ålund (1987). S. Udovic; och M. Vuksanovic; (1979) och Pirjo Ouvinen-Birgerstam (1984) (se Magnusson 1984b).

En betydande del av dessa studier har byggts på svensk offentlig statistik där jugoslaverna urskiljts med kriterierna medborgarskap och födelseland. Med undantag för skolornas elevstatistik, som bygger på vilka språk som talas i hemmet, finns ingen tillförlitlig statistik som tar hänsyn till språk eller kultur, ännu mindre till hur människor själva uppfattar sig och väljer att kalla sig (jfr Reinans 1981:59,61). I invandrarstatistik har ett antal enkelt definierade bestämningar införts, för att kunna skilja ut olika typer. De fem vanligaste är 1) utländska medborgare 2) utrikes födda 3) naturaliserade, dvs svenska medborgare födda utomlands 4) andra generationens invandrare, dvs svenska medborgare med minst en förälder född utomlands 5) personer med utländsk bakgrund, dvs alla kategorierna sammantagna (jfr Ålund 1984:13). 'Jugoslav' kan alltså ha en rad olika och ibland överlappande betydelser och det är inte alltid klart vilka som åsyftas.

Också i vardagsspråket har "jugoslav" ett vidlyftigt och vagt innehåll. Det kan syfta på en person som har "sina rötter i Jugoslavien", som har "jugoslaviska"[26] som modersmål eller "hemspråk". I vardaglig interaktion kan dessutom namn, utseende, kläder, specifika sätt att uttala och bruka svenska språket, rörelsemönster och beteenden etc fungera som riktningsvisare till en social gruppbeteckning som "jugoslav" eller "jugge" (ett ganska neutralt slanguttryck som används flitigt av såväl icke-jugoslaver som av jugoslaverna själva). Om sig själva som kollektiv kan jugoslaverna i Stockholm säga *mi jugosloveni ,* vi jugoslaver, eller ibland mer skämtsamt *mi jugovici* . ("Jugovic;" är format som ett vanligt efternamn och har en liknande innebörd som "Svensson".)

Det som tycks förena vardagsspråkets 'jugoslav' med statistikens, och faktiskt också en inte obetydlig del av den därpå vilande forskningens, är den outtalade men ändå tydligt urskiljbara tanken att jugoslaver utgör en grupp med gemensam bakgrund och kultur som yttrar sig i gemensamma värderingar och likartat beteende. Men är verkligen jugoslaverna i Stockholm en grupp? Vad utgör i så fall innehållet i denna gruppgemenskap?

Invandring

1960 bodde totalt knappt 1300 jugoslaver i Sverige. Ett arbetskraftsavtal upprättades mellan Sverige och Jugoslavien 1966 och därefter ökade arbetskraftsinvandringen snabbt. Flera stora svenska företag värvade arbetare med egna "agenter" och arbetsförmedlingen öppnade filial i Jugoslavien. Över 3400 personer fördes till Sverige mellan åren 1966 och 1972 i enlighet med avtalet. Många reste också på egen hand för att söka arbete i Sverige på vinst och förlust. Dessa första vägröjare hjälpte senare anhöriga och bekanta till arbete och bostad i Sverige (Ehn 1975, Ehn & Arnstberg 1980, Meurle & Andric; 1971). Enbart under åren 1965-67 invandrade fler än 15 000 jugoslaver och 1970 fanns 38 863 jugoslaviska medborgare i landet. Dessa stora skaror jugoslaver sökte sig i första hand till storstadsregionerna, samt till en rad industriorter i landets södra och mellersta delar.

I Stockholms län bodde före 1965 mycket få jugoslaviska medborgare, men redan 1967 var de ca 3000. Under de 4 följande åren fördubblades antalet, men sedan början på 1970-talet har antalet nytillkomna hållit sig mellan 200 och 300 per år (Ålund 1984:16). 1987 fanns i Stockholms län 8154 jugoslaviska medborgare, drygt 20% av det totala antalet jugoslaver i Sverige. Därutöver finns ett mindre antal födda i Jugoslavien som har svenskt medborgarskap, barn födda i Sverige med svenskt medborgarskap, men med minst en förälder född i Jugoslavien ("andra generationen"), samt en ännu liten men troligen snabbt växande grupp barn i "tredje generationen". Med ledning av relationen mellan antalet jugoslaviska medborgare och personer med "jugoslavisk bakgrund" i hela riket kan man uppskatta det totala antalet personer med jugoslavisk anknytning i Stockholms län till mellan 11000 och 12000. Detta innebär att jugoslaverna är därmed den sjätte största invandrargruppen i Stockholm, efter bl.a finnar, turkar och västtyskar.

Jugoslaverna bor relativt koncentrerat, en större del i de södra förorterna och relativt många också i norrort, i Spånga, Solna och Sundbyberg[27]. Mycket få jugoslaver bor i länets ytterområden. Undantaget är Södertälje där det bor 507 jugoslaviska medborgare. (SCB 1988, tabell 4.4) Större grupper av jugoslaver utanför Storstockholm hittar vi först i Uppsala, Västerås, Eskilstuna och Katrineholm. Interaktionen mellan jugoslaver i Stockholm och landet i övrigt tycks vara ganska liten och det finns inga tecken på att man skulle umgås mer med dem som bor i närbelägna städer än med dem som bor i eller Göteborg. Mitt intryck är istället att man har fler och mer regelbundna kontakter med personer i Jugoslavien än med jugoslaver i andra delar av Sverige.

Det tycks alltså finnas skäl att betrakta jugoslaverna i Stockholm som en geografiskt relativt väl avgränsad grupp. Men interaktionsmönstren är komplicerade. Några har ett

mycket vitt kontaktnät över hela Storstockholm, framför allt ungdomar och de föreningsaktiva. Man träffas på danskvällar anordnade av någon förening, på nationella bemärkelsedagar, på vissa restauranger eller i samband med kyrkobesök. Andra umgås med landsmän enbart på arbetsplatsen, på bostadsorten eller i dess omedelbara närhet. Det tycks dessutom vara så att den gamla gräns som delar Stockholm i två delar är giltig också för de flesta jugoslaver: de som bor söder om stan har sitt största umgänge med andra jugoslaver i söderort och de på norrsidan håller sig mest norr om Slussen och Gamla Stan. Men det är viktigt att minnas att det över hela Stockholm också finns ett ganska stort antal som knappast alls umgås med andra jugoslaver, varken i hemmet, på arbetet eller i föreningslivet.

Den jugoslaviska befolkningen i Sverige har sedan mitten av 1970-talet varit mycket stabil. Efter 1973 minskade antalet jugoslaver kraftigt i hela Västeuropa utom i Sverige (Magnusson 1986:80). Stockholm har istället haft en ökning med 100 - 150 personer årligen sedan början 1970-talet. De nytillkomna har familjeanknytning i Sverige, eller har de tidigare bott i Sverige (SOU 1982:49:260). Den interna migrationen i Sverige är också mycket liten. Den större delen av dem som lämnar Stockholm flyttar utomlands, de flesta till Jugoslavien (100-150 personer per år) (Ekberg 1985a:104).

Till stabiliteten bidrar också att många jugoslaver bott förhållandevis länge i Sverige, avsevärt längre än invandrare från andra länder. Nära 40% har bott här i mer än 10 år, 83% i mer än 5 år. 2/3 av jugoslaverna i Stockholm har flyttat in före 1973, medelvistelsetiden för dem som fötts i Jugoslavien torde idag vara över 20 år. Trots att de flesta jugoslaver bott länge i Sverige och antagligen också kommit för att stanna är andelen med svenskt medborgarskap låg i jämförelse med andra invandrargrupper. Bara en knapp fjärdedel av de Jugoslavienfödda i Sverige hade naturaliserats fram till 1988[28]. I Stockholms län är endast ca 15% av de vuxna jugoslaverna svenska medborgare. Också barnen som fötts i Sverige får i hög utsträckning jugoslaviskt medborgarskap.

I flera länder med många jugoslaviska invandrare, som Västtyskland, Österrike och Frankrike, dominerar männen (Magnusson 1986:120), men i Sverige är könsfördelningen relativt jämn. Troligen är detta ett resultat av den svenska politiken att underlätta familje- och anknytningsinvandring. Den jämna könsfördelningen kan vara en orsak till den jugoslaviska befolkningens stabilitet i Sverige. Det finns dock skillnader i könsfördelning bland jugoslaver i Stockholm som är värda att uppmärksammas. Bland de allra äldsta, 65 år och äldre, är kvinnorna naturligt nog flest. I gruppen mellan 40 och 60, de som kom hit som unga i slutet av 1960-talet är männen som väntat flest. Svårare att förklara är att det finns ca 10 % fler kvinnor än män i

åldrarna 18-39 år. Eftersom jugoslaver i hög utsträckning gifter sig med andra jugoslaver kommer det teoretiska resultatet att bli att många kvinnor får svårt att hitta lämpliga partners och därför gifter sig sent eller inte alls. Det kan vara en av orsakerna till att, som vi senare ska se, föreningsliv, fester och sammankomster i hög grad bärs upp av kvinnor.

Liksom de flesta invandrare i Sverige är jugoslaverna unga. Av de jugoslaviska medborgarna i Storstockholm var 1988 omkring 28% under 18 år, 45% under 30 år och 66% under 40 år (SCB 1988:128). En förklaring är naturligtvis att de flesta inte var mer än några och tjugo när de först kom hit. Sedan dess har de hunnit gifta sig och bilda familj och idag är den andra generationens jugoslaver som svarar för större delen av tillväxten, alltså personer födda i Sverige, med minst en förälder född i Jugoslavien. Redan 1979 var så många som 91% av barnen "med jugoslavisk bakgrund" som började första klass födda i Sverige och andelen torde ha ökat ännu mer sedan dess. Idag utgör de omkring en tredjedel av den jugoslaviska befolkningen, i Stockholm mellan tre och fyratusen personer (SCB 1988,tabell 2.12). Även bland de jugoslavienfödda har de flesta kommit hit som mycket unga och således fått hela sin skolutbildning här (Magnusson 1986:233). En betydande del av jugoslaverna i Stockholm är alltså barn och skolungdomar, vilket också avspeglar sig i min undersökning. Teoretiskt motsvarar antalet jämnåriga fem eller högst sex normalstora skolklasser. Men i verkligheten bor barnen spridda över stora delar av Storstockholm och de kommer från familjer med högst skiftande bakgrunder, geografiskt, språkligt, kulturellt och religiöst. Även i Stockholms södra förorter, där det bor flest jugoslaver, är möjligheten att umgås med jämnåriga som talar samma språk mycket begränsad[29]. Föreningarnas betydelse för barnens möjligheter att lära sig modersmålet är därmed mycket stor, vilket tidigt insågs av föreningsledare på alla nivåer, från de lokala föreningsledarna, till distriktsorganisationen och Riksförbundet. Som vi ska se är en betydande del av föreningarnas verksamhet riktad just till dessa barn och skolungdomar.

Ursprung, etnisk fördelning, språk.

I Jugoslavien bor drygt 22 miljoner människor. Serberna och kroaterna är flest, men det finns 18 olika folk som räknar fler än 10 000, därtill ett tiotal mindre. Som de flesta av dessa folk bebott samma områden under mycket lång tid har etniska kategoriseringar och begrepp som nation, kulturell och etnisk identitet spelat en viktig roll i Jugoslaviens historia, större än i många andra europeiska länder (jfr Magnusson 1986:3).

De största och statsbärande folken i de sex republikerna kallas i jugoslavisk terminologi narodi, folk eller nationer. Övriga betecknas som narodnosti, folkgrupper eller

nationaliteter. Den federativa statsbildningens bärande princip är den frivilliga sammanslutningen av alla dessa folk och folkgrupper. Därigenom har etniska kategoriseringar givits en fortsatt viktig roll i samhället, medan den övergripande beteckningen 'jugoslav' principiellt har begränsad användning och relevans. Det ekonomiska, sociala och politiska systemet är till stor del byggt på urskiljande och erkännande av de olika folkens särdrag[30].

Mot denna bakgrund är det förvånande att det inte finns några som helst tillförlitliga uppgifter om varifrån jugoslaverna i Sverige kommer, inte heller om vilka språk de talar, vilket folk de tillhör eller vilken religion de utövar. Som Kjell Magnusson påpekat förutsätter faktiskt en rättvis tillämpning av de invandrarpolitiska besluten en tillförlitlig svensk statistik över jugoslavernas språkliga, nationella och religiösa tillhörighet (Magnusson 1986:121, not 143). De få och begränsade undersökningar som gjorts ger vid handen att knappt hälften kommer från Serbien, mellan 20 och 30% från Kroatien, 7-15% från Bosnien-Hercegovina, 8-20% från Makedonien, 7-12% från Slovenien och omkring 1% från Montenegro (Magnusson 1986:121, Schierup & Ålund 1987:24).

De första att resa ut från Jugoslavien var arbetare från de norra delarna av landet, framför allt från Kroatien. Deras mål var Västtyskland och Österrike, länder som inte låg alltför avlägset och där det fanns gott om jobb till höga löner. Emigrationen till länder längre bort, däribland Sverige, tog fart i ett senare skede och nu flyttade också människor från Jugoslaviens södra delar. Därför finns också procentuellt fler serber, bosnier och makedonier i Sverige än i andra länder. Jugoslaverna i Sverige har som helhet en annan framtoning än i Västtyskland och Österrike, där kroater och slovener dominerar (Magnusson 1984a:41).

Inga säkra uppgifter finns om hur de olika jugoslaviska folken och folkgrupperna är fördelade i Sverige. Med stöd av siffror från hemspråksundervisning och föreningsliv kan man anta att det finns många makedonier, albaner och turkar i Sydsverige och Göteborg, kroater, slovener och ungrare i Västsverige och i Malmöområdet, vlacher i Sydsverige, samt att serberna och bosnierna är spridda över hela Mellansverige (Brune 1979, Magnusson 1984a:41, Magnusson 1986:122, Schierup och Ålund 1987). En stor del av jugoslaverna kommer från Serbien. Till stor del har det också varit folk från Serbien som varit aktiva i byggandet av de jugoslaviska institutionerna och som därför kommit att definiera innehållet i det att vara "jugoslav" i Stockholm. Men alla från Serbien är inte serber och det finns också många serber som kommer från andra delar av Jugoslavien. Serber från Vojvodina har vid flera tillfällen velat markera och dramatisera sin särprägel, bl.a. genom att arrangera speciella Vojvodina-aftnar. Dessutom finns det i

Stockholm relativt många kroater, bosnier, makedonier och slovener, samt ett litet antal albaner, vlacher, ungrare, rusiner, slovaker och turkar. De som kanske tydligast profilerat sig som en särskild kategori och som sällan umgås med andra jugoslaver är slovenerna i och kring slovenska föreningen.

De språkliga förhållandena bland jugoslaverna är särdeles komplicerade. En majoritet har serbo-kroatiska som modersmål[31], men i Stockholm talas av jugoslaver dessutom makedonska, slovenska, ungerska, vlachiska, slovakiska, romanes och ännu fler språk. Dessutom talar många jugoslaver dialekter som avsevärt skiljer sig från de standardspråk skolorna tillhandahåller undervisning i. Det tycks dock vara så att större delen av jugoslaverna i Stockholm förstår och talar såväl serbokroatiska som svenska, oavsett modersmål. I den värld som kan definieras som svensk, eller åtminstone icke-jugoslavisk, tex arbetsplatsen, skolan, gatorna, är umgängesspråket ofta svenska. I hemmet, på fester och i föreningssammanhang talar de äldre sitt modersmål, medan barnen ofta växlar mellan modersmålet och svenska[32]. Ledarna för föreningarna och också många föreningsmedlemmar jag träffat är noga med att samtalen i föreningssammanhang förs på serbokroatiska, eller om så behövs, på något annat "jugoslaviskt språk". Barnen får ofta tillsägelser att inte tala svenska på föreningarna. Samtidigt finns en stor beredskap för att växla språk om så skulle behövas. När jag på föreningslokaler och fester införlivats i redan pågående samtal där alla talar serbo-kroatiska har samtalet vanligen växlat till svenska så snart min närvaro uppfattats, även om jag försökt föra det på serbo-kroatiska. Vid ett enda tillfälle, en lördagseftermiddag i "Vladimir Rolovic;s" lokaler, har jag blivit direkt uppmanad att inte tala svenska. Jag satt i caféet och samtalade med några bekanta, när en medelålders man vid ett bord bredvid fräste till och menade att man åtminstone här kunde få slippa svenskan.

Språk är också på andra sätt ett viktigt verktyg att markera samhörighet eller dra gränser mellan "jugoslaviskt" och svenskt" med. Vissa ord och uttryck spelar därvidlag en särskilt betydande roll. Svenska företeelser används i många fall som något negativt, liksom själva ordet "svensk": "Bas“ ti kao pravi s“ved!" Du är precis som en riktig svensk! Ett användbart verb är pos“vediti se, att bli försvenskad. Som nedsättande kraftuttryck till och om såväl svenskar som jugoslaver kan användas "Jävla Svensson!", liksom ibland också uttryck där "snus" är den avgörande delen: "Jävla snusnisse!" eller helt enkelt "Jävla snus!"

Utbildning, arbetsförhållanden

Utvandringen från Jugoslavien kan ses som ett led i en omfattande urbaniserings- och moderniseringsprocess (Magnusson 1986:88). De flesta jugoslaver fick radikalt

förändrade levnadsvillkor i och med utvandringen. Av dem som flyttade till Sverige har mer än hälften växt upp på landsbygden. En stor grupp saknade utbildning och fick i Sverige sina första erfarenheter av arbete utanför hemmet eller jordbruket. Men ännu fler hade arbete när de lämnade Jugoslavien och många av dem var högt kvalificerade i sitt yrke, med genomgången grundskola eller yrkesskola. Utvandringen från Jugoslavien medförde på sina håll att industrierna tömdes på kvalificerad arbetskraft. För de flesta av dessa arbetare innebar flyttningen byte av yrke och inte så få är överkvalificerade för de jobb de nu har (Magnusson 1986:86f, Schierup och Ålund 1984:9). I jämförelse med andra invandrargrupper i Stockholm är andelen studerande över 16 år låg, bland de lägsta av alla (Harkman 1985:31,43). Få jugoslaver är arbetslösa och få går i arbetsmarknadsutbildning (Ålund 1984:39,46). Särskilt kvinnorna har arbetat hårt. Så många som 80% av de jugoslaviska kvinnorna är yrkesverksamma, de arbetar mer än någon annan kategori kvinnor i landet och dessutom i hög grad i traditionellt manliga yrken (Magnusson 1986:122)

Sedan 1970-talet har jugoslaverna emellertid arbetat mindre, samtidigt som andelen förtidspensionerade och långtidssjuka ökat. Redan i åldrarna 35-44 år är ca 10 % av de jugoslaviska männen antingen förtidspensionerade eller långtidssjukskrivna, bland kvinnorna så många som ca 15%. Motsvarande siffror bland svenska medborgare är 2-4 % (Harkman 1985:66f). Medelinkomsten bland jugoslaverna är lägre än för totalbefolkningen, men högre än genomsnittet för alla invandrare. I likhet med tex finländare, italienare och spanjorer finns bland jugoslaver få höginkomsttagare, men också få låginkomsttagare (Ålund 1984:48ff).

Större delen av jugoslaverna fick jobb i tillverkningsindustrin när de först kom till Stockholm (ca 70% av männen och knappt 40% av kvinnorna). En mindre del fick servicearbete, framförallt på restauranger (ca 15% av männen och drygt 40% av kvinnorna). Fortfarande är en stor del av jugoslaverna anställda inom tillverkningsindustrin, men under 1970-talet har många män övergått till serviceyrken och kvinnor till administrativt och kommersiellt arbete. Andelen tjänstemän bland jugoslaverna har alltsedan 70-talets början varit låg (Ekberg 1985a:31,144) Bland invandrarna i Stockholm som helhet har andelen egna företagare ökat och det gäller också jugoslaver. Jugoslaver driver restauranger och småföretag, tex reparationsfirmor, städfirmor och liknande. Det är också troligt att dessa företagare i hög grad anställer andra jugoslaver, vilket kan förklara den ökande andelen anställda inom service. I en undersökning jämfördes ett litet urval jugoslavers ekonomiska och sociala rörlighet med en svensk "tvillinggrupp". Resultatet visade att jugoslaverna i likhet med hela gruppen utländska medborgare haft en sämre social och ekonomisk utveckling än svenskarna. En

jämförelse mellan könen visade dock att det i huvudsak gällde männen, medan däremot kvinnorna klättrar uppåt lika fort som sina svenska tvillingar (Ekberg 1985a:144, 1985b:361).

Jugoslavernas ursprung, språk, fördelning över Stockholm, deras ålders- och könsfördelning och arbetsförhållanden bildar alltså komplicerade mönster och likadant är det på andra områden. Det finns serbisk-ortodoxa, katoliker, protestanter och unierade bland de kristna och dessutom muslimer från Bosnien och Makedonien. Men för majoriteten har religionen, åtminstone fram till 80-talets sista år, haft liten betydelse som samlande kraft. På samma sätt finns det anhängare till de flesta svenska politiska partier samtidigt som många verkar stå relativt oberörda av svensk politik. En stor del har upprätthållit goda förbindelser med Jugoslavien, men det finns också de som öppet deklarerat sitt avståndstagande från den tidigare socialistiska regimen. En viktig demarkationslinje som ofta förbises när jugoslavers bakgrunder diskuteras går mellan olika typer av invandrare. Personer med nära förhållande till hemlandet har ofta inget emot beteckningen *radnici na privremennom radu u inostranstvo* (arbetare på tillfälligt arbete utomlands). Men många vänder sig mot uttryckets inbyggda tillfällighet. De har kommit till Sverige för att stanna och vill därför hellre kallas *doseljenici* eller *useljenici*, invandrare. En tredje beteckning är *izbeglica*, (politisk) flykting. Skillnaden mellan tillfällig arbetare och invandrare är symbolisk och har väl ingen större verkningsgrad i det sociala umgänget, medan däremot skiljelinjen mellan dessa båda kategorier och de politiska flyktingarna är väl befäst och bevakad från båda håll.

En annan viktig symbolisk skiljelinje går mellan jugoslaver från Slovenien, Kroatien och Vojvodina i norr och väst och de som kommer från Makedonien, Kosovo och Serbien i syd och öst. På båda sidor frodas stereotypier och fördomar om de andra[33]. Dessa är viktiga för de bilder man gör sig av varandra och utgör ibland ett verkligt hinder för umgänge. Under 60- och 70-talen var det framförallt kroater som provokativt pekade ut sprickorna i den jugoslaviska fasaden av *bratstvo i jedinstvo*, broderskap och enighet. Idag är det oftare albaner, slovener, och inte minst serber. Samtidigt finns det också kroater, albaner, slovener och serber som inte alls applåderar den högljudda etniska retoriken och kraven på ökat självstyre för de olika folken.

Jugoslaver?

I vilken mening är det relevant att beskriva jugoslaverna i Stockholm som en grupp med gemensamt ursprung, en gemensam kultur? Likartat beteende, likartade värderingar, kulturell och språklig gemenskap förenar sannerligen inte de jugoslaver jag mött. Zorica, som varje tisdagskväll i flera år dansat i sin förenings folkdanslag och många

gånger uppträtt i sin serbiska folkdräkt, hon är född i Jugoslavien i början av 60-talet och uppväxt i Stockholm. "Jag är kvinna" säger Zorica, "inte nån jävla jugoslav eller svensk!" Med ironi och distans betraktar också många av de som mest aktivt deltar i det jugoslaviska föreningslivet. En av dem är Dus“ko, som på en danskväll i Solna 1985, mitt bland många generationskamrater från samma trakt i Serbien, såg sig runt och sa lite ilsket: "Jag är också från Despotovac-trakten, men jag gillar inte att gå i klump med de andra därifrån. Vi jugoslaver är sentimentala, vi gillar musik och dans. Men det borde kunna vara annat också, litteratur tex, att man läser våra författare alltså, och teater. Men det är bara dans och dans."

De flesta vuxna jugoslaver i Stockholm jag umgåtts med säger sig känna till varifrån deras vänner och bekanta kommer. Samtidigt betonar de ofta att det inte har någon betydelse vilken nationalitet man har. Musiker jag träffat menar att kunskaperna om varifrån i Jugoslavien deras publik kommer är en tillgång som de ofta använder sig av för att välja repertoar på fester. Men när jag jämfört samma musikers program vid fester med olika publik, är det omöjligt att upptäcka några större skillnader. För de yngre, som ju ofta är födda här, är frågan ändå mer diffus. De flickor jag intervjuat i samband med folklor-repetitioner kallar sig "jugoslaviskor", men de flesta av dem lika gärna "svenskor". För några är det ibland viktigt att framhäva sig som serbiskor, kroatiskor etc, medan andra konsekvent vägrar att använda sådana beteckningar.

Kjell Magnusson skriver att "Allt tyder på att de jugoslaviska grupperna i Sverige, liksom i andra invandrarländer, i första hand betonar sitt etniska ursprung framför en alljugoslavisk identitet" (Magnusson 1988:213). Det är visserligen sant att slovener, makedonier, albaner och kroater på flera håll i Sverige bildat egna, språkligt och etniskt profilerade organisationer. Men det system av gränser de på så sätt velat upprätta har, åtminstone fram till 1980-talets sista år, i första hand använts inom gruppen av jugoslaver. För svenskar och andra invandrare i Sverige har man först och främst varit jugoslav (jfr uttrycket "jugoslaviska språk".) Med tanke på de etniska kategoriernas stora betydelse i Jugoslavien kunde man förvänta sig att jugoslaverna skulle ha protesterat mot att på detta sätt bli sammanförda under en beteckning, men så har inte skett i någon större omfattning. Ett viktigt begrepp i det här sammanhanget är altercasting "som innebär att vi, förutom att förmedla en bild av vem vi vill vara i en interaktion, även förmedlar bilden av vem vi tror - eller vill - att den andre ska vara i mötet" (Lange & Westin 1981:215). De som har de större käpparna har större möjlighet att påtvinga de andra sina definitioner av verkligheten, de kan helt enkelt stöpa de andra i en form de själva tillhandahåller. På det sättet kan en majoritet med hjälp av etnicitetsstämpeln på sikt upprätta etniska minoriteter, där människor reduceras och förs

ihop till en grupp under en gemensam beteckning. Det är då fråga om en slags "etnogenesis" (jfr Hannerz 1976) och kanske är det just vad som har hänt i Sverige, när jugoslaver av många olika sorter gör gemensam sak och uppträder för svenskarna med folkdans, folkdräkter och exotisk mat.

Men för att en sådan process ska fungera måste det finnas något som gör att majoriteten kan uppfatta jugoslaverna som just jugoslaver. I den vardagliga interaktionen på gator och torg är det vanligen mycket svårt för otränade ögon och öron att överhuvudtaget få syn på jugoslaverna. De har få etniska markörer. Vissa ser tydligt "sydländska" ut, andra går inte att skilja från nordbor. Men det finns inga markörer som entydigt pekar ut dem som just jugoslaver. Vissa jugoslaver bryter ibland på ett karaktäristiskt "jugoslaviskt" sätt och andra har ett språkbruk med många "serbismer"[34]. Men de flesta talar svenska på ett sätt som är mycket svårt att hänföra specifikt till jugoslaver. Många klär sig påfallande elegant och kör stora bilar, men därvidlag skiljer de sig inte från många andra storstadsbor.Jugoslaverna tycks inte ha någon önskan att särskilt hålla fram sin "jugoslaviskhet" i samspelet på det offentliga livets arenor. Tvärtom, de flesta jag talat med är mycket bestämda; så länge de bor här vill de delta i livet på lika villkor med alla andra. De accepterar försvenskade namnformer, de talar gärna svenska när icke-jugoslaver är närvarande, de klär sig som "vanligt folk", etc etc.

Det är uppenbart att många människor från Jugoslavien i socialt samspel väljer att framhålla sig som jugoslaver. Kanske kan det till dels förklaras som en anpassning till ett i Sverige ganska vanligt system av beteckningar som likställer medborgarskap med nationell tillhörighet ("ett land ett folk" principen). Men också i Jugoslavien blir jugoslaverna allt fler. I folkräkningen 1981 valde 5.4% att uppge sig som "jugoslaver" och det är nästan tre gånger fler än montenegrinerna och ungrarna och nästan lika många som makedonierna. Samtidigt finns det många som väljer att helt tona ner sin jugoslaviska bakgrund och också lyckas bra med det. För ytterligare andra är det långt viktigare att framhålla sig som serb, bosnier, kroat etc, men det tycks ändå som om få, utom möjligen slovenerna och på vissa håll i Sverige också kroaterna, haft någon större framgång i att få andra att uppfatta och behandla dem som något annat än 'jugoslaver'. De tydligaste konsekvenserna av detta har barnen och ungdomarna dragit. De vet naturligtvis varifrån de själva härstammar, vilka språk de talar, men i sammanhang där deras ursprung av någon anledning behöver tydliggöras beskriver de sig ofta som "jugoslaver" som talar "jugoslaviska" och med det låter majoriteten av icke-jugoslaver vanligen sig nöja.

Frågan om vilka nationella och etniska beteckningar som är möjliga och relevanta i olika situationer är mycket komplicerad. I Stockholm är "jugoslav" såväl en nationell och etnisk gruppbeteckning för några men inte alla från Jugoslavien. Bara delvis sammanfaller den med statistikens "jugoslavisk medborgare", "född i Jugoslavien" eller "person med jugoslavisk bakgrund". Till frågan om vilka beteckningen "jugoslav" egentligen syftar på har jag anledning att återkomma vid flera tillfällen längre fram. Här ska jag nöja mig med att konstatera att även om beteckningen "jugoslav" saknar det historiska djup och den emotionella laddning som omger beteckningar som "serb", "kroat", "bosnier" osv, så har den i Sverige istället desto större omfång. Många gånger används den helt enkelt som en slags förenkling och förkortning av ett komplicerat och svåruträtt system av nationella och etniska beteckningar. "Jugoslav" har därför, oavsett vad beteckningen står för, tilldelats en betydande potentiell verkningsgrad i socialt samspel. I fortsättningen ska jag använda "jugoslav" som en sammanfattande rubrik för de människor som deltar i de jugoslaviska institutionernas gemensamma aktiviteter, just de sammanhang jag fortsättningsvis ska beskriva och analysera. Citationstecknen får markera att det inte är den enda och kanske inte heller den viktigaste beteckningen för var och en av dem. De jugoslaviska institutionerna.

För att det gemensamma sociala liv kring musik, dans och sport som jugoslaverna i Stockholm byggt upp ska kunna föras vidare måste det förankras i institutioner av något slag. Vilka institutioner med betydelse för jugoslaver finns det i Stockholm? När och hur har de uppstått? Har några institutioner större betydelse än andra?

En betydelsefull del av jugoslavers kontakter med andra jugoslaver sker via media, Radio, TV, tidningar, videoband, kassetter och skivor förmedlar och förbinder över stora avstånd i tid och rum. TV och riksradio har sändningar på serbo-kroatiska i TV, liksom flera lokalradiostationer. Man sänder nyheter, reportage och inte minst musik från Jugoslavien. Många har tillgång till de stora tidningarna från Beograd och Zagreb, de finns på bibliotek och föreningslokaler och dessutom finns Jugoslaviska Riksförbundets tidning Jugoslovenski List, som bevakar händelser med betydelse för jugoslaver i Sverige. Det finns idag böcker på serbokroatiska, slovenska, makedonska och albanska på de flesta större bibliotek i Stockholm. Många föreningar har dessutom egna boksamlingar. Dessa media erbjuder viktiga kanaler till modersmålet, hemlandet och landsmännen, men mitt intryck är ändå att deras betydelse för jugoslaver i Stockholm är begränsad. Jugoslaverna i Stockholm kommunicerar oupphörligt med hemlandet, men denna kommunikation sker oftare genom telefonkontakter, genom egna inspelningar av ljud och bild och populärkulturens alster på skivor, kassetter och videoband. Hos de flesta jugoslaver jag mött har bilden och det talade ordet ett betydligt större utrymme än det tryckta.

Ett av de hetaste och mest diskuterade områdena bland jugoslaver i Stockholm är barnuppfostran och särskilt den svenska skolan. Disciplin och kontroll över barnen är ett återkommande tema (jfr Weintraub 1976) språkundervisning ett annat. Många jugoslaviska föräldrar investerar ordentligt med tid, energi och pengar i sina barns utbildning och det tycks också vara så att de jugoslaviska barnen genomsnittligt klarar sig bra i skolan (Magnusson 1986:132ff).

Den större delen av de jugoslaviska barnen får undervisning på svenska i vanliga skolor. De flesta av dem får därutöver hemspråksundervisning några timmar i veckan[35]. Lågstadieklasser med all undervisning på serbokroatiska finns eller har funnits på flera håll i Storstockholmsområdet, tex i Botkyrka, Västerort och på Södermalm. På mellanstadienivå finns sådan undervisning endast på Eriksdalsskolan på Södermalm. Tidigare fanns också särskilda lördagsskolor för jugoslaviska barn.

Många föräldrar har en positiv inställning till enspråkig undervisning. De inser fördelarna med att barnen vistas i en språkmiljö där de kan bibringas goda kunskaper i serbokroatiska, trots att detta ofta innebär besvärligheter i form av längre skolväg och därmed längre dagar, färre möjligheter att träffa kamrater i bostadsområdet etc. Men det finns också många som inser riskerna i form av sämre kunskaper i svenska, färre svenska kamrater, en icke önskvärd särbehandling. Det är säkert en av anledningarna till att de flesta jugoslaver trots allt väljer att låta sina barn gå i vanliga skolor.

Det är odiskutabelt att skolan utgör en potentiellt viktig institutionell resurs för jugoslaverna i Stockholm, särskilt där det finns enspråkiga klasser. Barn från Eriksdalsskolan förekommer ofta på bild när skolfrågor diskuteras i Jugoslovenski List eller i programmet Mosaik på TV. Skolans kör uppträder med sång vid firandet av större helgdagar, tex nationaldagen 29 november. De har blivit en symbol för en kommande generation av serbo-kroatisktalande jugoslaver i Stockholm. Men den kluvna inställningen till skolan och språkundervisningen har medfört att skolan ändå inte kunnat bli någon central organiserande kraft.

Restauranger är betydelsefulla för jugoslaverna i Stockholm på många sätt. En inte obetydlig del av jugoslaverna arbetar på restauranger, som ägare eller anställda. Många av dem är familjeföretag, med en stor del av de anställda inom den närmaste vänkretsen. De är en viktig del i ett informellt socialt skyddsnät, genom att de ofta kan erbjuda bekanta i nöd arbete för kortare eller längre tid. Trots att många restauranger ägs eller drivs av jugoslaver är det bara en handfull som medvetet lanserats som "jugoslaviska"

på marknaden för etniskt specifika restauranger: *Dubrovnik, Bosna, Sarajevo, Montenegro* och några till. Oftare driver jugoslaver "italienska" restauranger och pizzerior, eller lanserar de sig som "internationella", med ett bestämt urval av "jugoslaviska specialiteter": *c“evapc“ic“i, pljeskavica, raznjici* etc. Ytterligare andra är lunchrestauranger som helt saknar anknytning till Jugoslavien. Överhuvudtaget tycks viljan att framhäva sig som jugoslaver vara liten bland restaurangägarna. På några restauranger hänger en affisch eller tavla, ett speciellt musikinstrument eller något annat föremål som förknippas med hemlandet. Men i de allra flesta fall är det mycket svårt för en utomstående att avgöra personalens och ägarnas ursprung.

Många av dem som kom till Sverige som vuxna har i Jugoslavien haft för vana att använda restaurangerna som träffpunkt. Men i Sverige sker det inte lika ofta. Här har vardagsrummen i stor utsträckning fått ersätta restaurangerna och kaféerna. Men ändå är de jugoslavisk-ägda restaurangerna viktiga som ständigt tillgängliga informella mötesplatser. På många av dem finns ett speciellt bord i ett hörn nära köket eller kassan, avsett för personalens vänner och bekanta som slinker in för att äta, dricka, prata eller bara träffas.

I några länder spelar de olika kyrkorna en avgörande roll som organiserande kraftkälla för jugoslaver. I USA är det tex vanligt att kyrkorna fungerar som ett paraply, under vilket mycket av sydslavernas gemensamma verksamheter arrangeras (jfr Forry 1978, Dunin 1975, 1981-1982). I Sverige har kyrkorna av flera skäl små möjligheter att fungera som samlande jugoslaviska institutioner.

Ett viktigt skäl är naturligtvis det låga antalet aktiva religionsutövare, vilket till dels beror på religionsförhållandena i Jugoslavien, men också på att Sverige anses som ett sekulariserat land, varför det är troligt att djupt religiösa i första hand sökt sig till andra länder[36]. Vidare har svensk invandrarpolitik gått ut på att i första hand stödja invandrarnas profana organisationer, vilket har lett till ekonomiska och organisatoriska svårigheter för de olika kyrkorna.

Det finns alltså ekonomiska och strukturella förklaringar till den svaga ställning kyrkan haft bland jugoslaver i Sverige[37]. Men en viktig förklaring är också kyrkornas svårigheter att skapa en trovärdig inramning, helt enkelt att bli betraktade som "riktiga" kyrkor. Ett tydligt exempel är den serbisk-ortodoxa församlingen Sveti Sava i Stockholm. Den grundades 1973 och länge var bristen på egna kyrkolokaler, sångare, musiker, hantverkare, alla slags rituella och ceremoniella specialister betydande hinder för kyrkans möjlighet att bli den institution som jugoslaverna naturligt vänder sig till för

religiösa tjänster och informell samvaro. Först 1983 kunde man köpa en liten kyrka som ursprungligen uppförts för Swedenborgsförsamlingen. Under de första åren kämpade man med att omforma kyrkorummet från Swedenborgiansk till serbisk-ortodox. Utseende och utsmyckning har stor betydelse i ortodox religionsutövning, inte minst gäller det ikoner och bilder av olika slag. Man anställde den framstående serbiska kyrkomålaren Marko Ilic; och under några års tid vid mitten av 80-talet arbetade han med att dekorera större delen av kyrkan med helgonbilder och bibliska motiv i starka färger och med ansenliga mängder guld, insamlat av föreningsmedlemmar. Under denna tid deltog Ilic; också i gudstjänsterna och som han var känd som en god sångare och en av de främsta kännarna av serbisk-ortodoxa sångtraditioner, bidrog han till att antalet besökare ökade.

Bild 2. Väggmålning i Sveti Sava, Stockholm , utförd av Marko Ilic; 1986-87.

Med Marko Ilic;s målningar och sång ökade alltså Sveti Savas möjlighet att framstå som en riktig serbisk ortodox kyrka. Men i stort är dock verksamheten ännu begränsad[38]. Prästen, Vladislav Rafailovic; från Valjevo i Serbien, leder gudstjänsten i stort sett varje söndag och därutöver på speciella helgondagar, (under de tre första månaderna 1989 sammanlagt vid 23 tillfällen). Vanligen kommer mycket få kyrkobesökare. Välbesökt är kyrkan endast vid de stora högtiderna, påsk, jul och nyår. Viktiga livsritualer, som dop och bröllop firas i Sverige ofta utan kyrkliga ceremonier, tex på föreningslokaler eller restauranger. Ännu hellre förläggs de till somrarnas vistelse i Jugoslavien, när hela släkten kan samlas och man har större tillgång på rituell expertis. Till och med begravningar förläggs om så är möjligt i Jugoslavien. Man kanske anordnar en mässa för den döde i kyrkan i Stockholm, men knappast mer. Under församlingens tio första år hade man utfört 132 dop, 17 bröllop och 13 begravningar (Spomenica 1984:24). I och med inköpet av kyrkan i Enskede Gård ökade antalet förättningar, men fortfarande är det litet. De senaste åren har man haft fyra, fem bröllop per år i kyrkan. Under slutet av 1980-talet har kyrkan dock blivit mer aktiv och hösten 1989 försökte man starta en serbisk-ortodox förening bland Sveti Savas trognaste besökare.

Bild 3. "Nattvarden" i Marko Ilic;s version.

Föreningarna

Den första föreningen i Stockholm bildades i september 1969 och fick namnet Vladimir Rolovic;, efter den av kroatiska Ustas“a-anhängare mördade jugoslaviska ambassadören[39]. Sedan starten har Rolovic; tillhört de mest aktiva och tidigare var den också en av de största föreningarna. Sedan föreningar bildats i förorterna har medlemsantalet och intensiteten i verksamheten minskat. Medlemsförteckningen upptar knappt 300 medlemmar, varav drygt 100 är ungdomar. Rolovic; är en "allmän" jugoslavisk förening, utan uttalad lokal eller nationell profil. Medlemmarna bor runt om i hela Storstockholmsområdet. De flesta är serber, kanske upp till 70%, de övriga är bosnier, kroater, makedonier, ungrare. Umgängesspråk är serbokroatiska, men också andra språk förekommer.

Rolovic; har länge fungerat som en slags centralförening, med en seriös och kulturell framtoning som få av de andra föreningarna. Man har haft teatergrupp, men den har avsomnat. Man hade planer på att starta en ungdomskör under 1984, för att få med sig nya ungdomar, men därav blev intet. Sport, som annars är vanligt i jugoslaviska föreningar, förekommer inte alls i Rolovic;. Man har kontakter med svenska institutioner och föreningar, och också med en del andra invandrarföreningar i Stockholm. Rolovic; bjuder in dessa föreningars medlemmar till gemensamma träffar och blir själva inbjudna i sin tur. Föreningen är ansluten till ABF och har ibland program i lokalerna som arrangeras i samarbete med ABF.

Under många år hade Rolovic; sina lokaler i nedre ändan av Drottninggatan, i ett av de få äldre hus som finns kvar i området. Så här beskrev jag föreningen efter ett besök i maj 1984:

> I huset finns inga boende. Hyresgäster är en grekisk invandrarförening, en tidning, firmor av olika slag. Inte heller i husen runtomkring bor det folk. På kvällarna är det tyst och tomt i kvarteren och man kan spela, dansa och sjunga när som helst utan någon störs. Föreningen hyr hela fjärde våningen. Över alla dörrarna på våningsplanet sitter affischer, reklam för en gästande sångerska, en festival, en arbetsbrigad som snart ska skickas till Jugoslavien.
>
> Entrén leder till en liten vestibul. Till vänster ligger caféet, med några bord och stolar av enkelt slag och en bardisk med flaskor, te- och kaffekoppar. Borden har inga dukar, men väl de obligatoriska askkopparna. Längs ena kortväggen finns ett tidningsställ med tidningar, Jugoslovenski List förstås, och så de stora tidningarna från Beograd och Zagreb. Bredvid tidningsstället står en telefon och invid den har någon klistrat en lapp med telefonnumren till andra jugoslaviska föreningarna i Stockholm, distriktsorganisationen och Riksförbundet. På väggarna sitter affischer som visar ett Jugoslavien i fyrfärg med blåa hav, vita stränder och folkdans. Oavbrutet spelar kassettradion slitna band med serbisk och makedonsk populärmusik. Kaféet sköts av medlemmar i föreningen, men

huvudansvaret bär Dragan som går här med lönebidrag från Ams och kokar mat och kaffe, städar och passar telefon. Han är inte mer än drygt 40, men redan har hans slitna rygg tvingat honom från den öppna arbetsmarknaden.

På andra sidan vestibulen löper en korridor, varifrån man når det lilla övningsrummet. Där undervisas ett antal ungdomar i piano varje fredag och söndag av Stjepan, musiklärare och föreningsmedlem. Bredvid pianot står orkestern "Yumix" förstärkare och högtalare uppstaplade i väntan på nästa spelning. I rummet intill finns några låga soffor och bord. Här förs informella och mer intima samtal i avslappad miljö och här håller man också föreningens styrelsemöten. Efter ett minimalt kontor vidgar sig korridoren till en hall, där TV:n och videon står framme. På väggarna hänger affischer från jugoslaviska turistbyrån och i två vitrinskåp förvaras en samling jugoslaviska böcker och föreningens troféer: pokaler och diplom från folkdanstävlingar, souvenirer och gåvor från andra föreningar etc. Snett ovanför TV:n sitter porträttet av Tito, omgiven av affischer med flickor i färgglada makedonska folkdräkter, några dansande, några sittande med får i knäet. Här, precis som i Jugoslavien, är nationellt och folkligt nära förbundet. I ett särskilt blankettställ på ett av vitrinskåpen står en tjock bunt blanketter från Beogradska banka, Ljubljanska banka och andra stora banker. Ett anslag uppklistrat på väggen bredvid berättar om regler för överföring av kronor till Jugoslavien.

I nästa rum står ett biljardbord i centrum. Två stolar och hållaren för biljardköerna utgör resten av möblemanget. En automat som släpper fram ström till belysningen för en krona matas av några yngre män. Småpojkar hänger runt bordet och tittar p_. I ett rökigt litet utrymme intill står ett schackspel uppställt. Biljard och schack, det är männens sysselsättningar. Längst in ligger det största rummet, som används för möten, mindre fester och folkdans.

Lokalerna är öppna onsdag till söndag, från 17 och framåt kvällen. Lördag och söndag är det dessutom öppet på dagarna. Mest folk är det på fredagkvällar och söndagar. Då kan det vara mellan 50 och 75 personer samtidigt. Andra kvällar och på lördagseftermiddagar kommer det färre, ofta bara en handfull medelålders män som tillbringar några timmar tillsammans i caféet. Den största delen av besökarna kommer för att delta i någon form av undervisning, i piano, dragspel eller folkdans. De flesta av dem är unga flickor och inte sällan har de sina föräldrar med sig. I övrigt utgörs besökarna av folk som slinker in för att sitta ner en stund, spela schack eller biljard, prata lite och göra bekantskaper. Dessutom kommer orkestern Yumix regelbundet för att repetera och hemspråkslärarföreningen för att ha möten. Ungdomar mellan 20 och 25 är sällsynta gäster, särskilt sällsynta är de unga männen.

Vladimir Rolovic; var en av de sju föreningar som 1970 bildade Jugoslaviska Riksförbundet. Föreningarnas och Riksförbundets verksamheter och struktur modellerades till stor del på förebilder från Jugoslavien. Under 70-talet ökade antalet föreningar och verksamhetsområden, liksom det totala antalet medlemmar. Riksförbundet delades upp i 13 distrikt och särskilda regionala samordningsorgan

bildades, s.k. *sreske organizacije*. Det bildades också ett antal albanska och kroatiska föreningar i opposition till Jugoslaviska Riksförbundet. Kroatiska Riksförbundet bildades 1978, med nio föreningar och drygt 3000 medlemmar. Vid början av 1980-talet avstannade ökningen, det fanns helt enkelt inte underlag för en fortsatt expansion. 1985 fanns i Jugoslaviska Riksförbundet 125 föreningar över hela landet, med ca 20.000 medlemmar enligt Riksförbundets egen statistik[40].

De första föreningarna tycks ha bildats rent spontant. I många fall utgjordes embryot av små grupper av personer som träffades för att utöva sport, folkdans och folkmusik. Som en följd av organiseringen fick man möjlighet att skaffa egna lokaler, eller utnyttja kommunala föreningslokaler, och i dem kunde en större och mer regelbunden verksamhet växa fram. Senare tycks tjänstemän på Riksförbundets kansli, liksom personal på jugoslaviska ambassaden haft viss betydelse för bildandet av nya föreningar (Magnusson 1984a:46, not 22).

Man kan alltså beskriva de första jugoslaviska föreningarna som en organisatorisk form kring en redan existerande verksamhet. Man kan också se föreningarnas framväxt som ett svar på jugoslavernas behov av etniskt specifika institutioner som kunde fungera som "skyddsmur" mot det omgivande samhället, och dessutom som plattform för offensivt politiskt, socialt och kulturellt arbete (jfr Ålund 1985).

Men det finns skäl också för att se föreningarna som svar på det svenska samhällets behov av icke-religiösa och partipolitiskt obundna organisationer bland invandrarna, som skulle kunna agera som kollektiva förhandlingspartners, ta emot och förmedla information, order och inte minst ekonomiska bidrag. Det går knappast att på annat sätt förklara det faktum att organisationsgraden bland jugoslaver i Sverige enligt Riksförbundets egna skattningar ligger mellan 30 och 50 % (jfr Bäck 1983:264), medan inte fler än ca 4 % av jugoslaverna i Västtyskland är organiserade i jugoslaviska föreningar (Magnusson 1984a:46, not 20).

En mängd byråkratiska regler definierade de former som jugoslaverna kunde stöpa sina verksamheter i. Jugoslaviska Riksförbundets indelning i 13 distrikt är direkt kopplad till bestämmelserna om representation i minst hälften av Sveriges län för att få status och bidrag som riksförbund. Föreningarna har en uttalad ambition att samla många olika slags verksamheter för olika åldrar, men flera av dem har tvingats bilda speciella ungdomsföreningar för att kunna få stöd från fritidsförvaltningen. För att få tillgång till lokaler i Stockholms kommun krävs att en större del av medlemmarna verkligen bor i

kommunen. Om medlemmarna, som ofta är fallet, bor utspridda i många kommuner finns små möjligheter att få lokaler och andra former av bidrag.

De första föreningarna var allmänna, dvs de organiserade jugoslaver av alla slag. Efterhand splittrades föreningarna i ett antal mindre. Miroslav Krlez“a i Upplands Väsby/Sollentuna uppstod för att det var för långt att åka till föreningarna i Solna och Stockholm. Liknande skäl låg bakom bildandet av Edvard Kardelj i Jordbro och Sloga i Tumba. En särskild slovensk förening bildades tidigt i Farsta och den makedonska föreningen Dame Gruev bildades så snart makedonierna blev tillräckligt många. Här var orsakerna närmast språklig och kulturell särart. En speciell yrkesgemenskap låg bakom bildandet av föreningen för jugoslaviska lärare och föreningen för slovenska lärare.

1985 fanns sammanlagt omkring 15 föreningar i Stockholms län, med totalt ca 3.600 medlemmar från 7 år och uppåt[41].

Tabell 1: Antal medlemmar efter ålder i de jugoslaviska föreningarna i Stockholm.

Allmänna föreningar	0-7år	7-25år	25–	totalt
Vladimir Rolovic;, Stockholm	10	110	153	273
Dr Mladen Stojanovic;, Södertälje	45	30	101	176
Nikola Tesla, Spånga	23	172	111	306
Sutjeska, Solna	58	155	307	507
Edvard Kardelj, Handen	55	59	199	313
Borisav Stankovic;, Gustavsberg			50	50
Sloga, Tumba	1	40	160	300
25 maj, Vårby Gård	8	25	68	101
Jugoslaviska föreningen, Huddinge	10	47	64	121
S“umarice, Stockholm	25	280	227	532
Miroslav Krlez“a, Sollentuna	26	64	90	
Ivo Andric;, Märsta	Inga uppgifter.			
Speciella föreningar:				
Slovenska föreningen, Farsta	28	110	218	356
Slovenska lärarföreningen, Stockholm			22	22
Jugoslaviska lärarföreningen, Stockholm			52	52
Makedonska för. Dame Gruev, Stockholm	21	74	143	238

De jugoslaviska föreningarna har alltså växt fram i ett spänningsfält mellan jugoslavisk och svensk institutionell praxis. Deras verksamhet har under åren kommit att stabiliseras och likformas. Även om föreningarna har olika storlek och profil gör man ungefär samma saker på ungefär samma sätt. En speciell svensk version av "jugoslaviskhet" har utvecklats som saknar direkt motsvarighet i Jugoslavien. Till uppbyggnad och funktion har de dock mycket gemensamt med jugoslaviska föreningar i

andra västeuropeiska länder och kanske ännu mer med andra invandrarföreningar i Sverige.

Centrum för verksamheten i alla föreningar har sedan första början varit umgänge med landsmän på det egna språket, till större delen genom utövande av musik, dans och sport. Verksamhetsåret börjar i september och upphör i början av juni. Det finns naturligtvis olikheter mellan föreningarna. Sutjeska och S“umarice har många sportintresserade medlemmar (bl.a. fotboll, basket) från olika delar av stan. De och Vladimir Rolovic; har egna relativt stora lokaler med samlingssal, café, biljard, teverum och de kan därför oftare än andra ordna fester och danskvällar i sina lokaler. Edvard Kardelj, Miroslav Krlez“a och de andra föreningarna i Storstockholms utkanter är närmast en slags familjebetonade lokalföreningar. Föreningarna i Märsta och Gustavsberg är små och har liten verksamhet. Den slovenska föreningen har stor kör, medlemmarna umgås mycket för sig själva och har på det hela taget en egen profil.

Vladimir Rolovic; har, som redan berörts, länge fungerat som en centralförening med särskilda kulturella ambitioner. Man ger undervisning i piano och dragspel och man har också gjort försök att sätta igång en kör och en teatergrupp. Men det vanliga i alla föreningar är att de som gillar att sjunga i kör, spela piano och teater gör det i samma föreningar och ABF kurser som står svenskarna till buds. Många föreningsmedlemmar är mycket aktiva och deltar i många sorters verksamheter tillsammans med den övriga befolkningen i Stockholm. De verksamheter som utgör kärnan i de jugoslaviska föreningarna och som därför kan sägas definiera dem som "jugoslaviska" är vissa sporter (fotboll, basket, schack) folklor (organiserad folkdans) och igranke, zabave, danskvällar och fester.

I sin bok "Skyddsmurar" diskuterar Aleksandra Ålund hur de etniska institutionernas liv pulserar med invandrargruppernas livscykler och hur behovet av fora för social gemenskap förändras under olika faser. En första fas kännetecknas av ostadiga relationer mellan kamrater, migrantgrupper och samhället. I en andra fas utvecklas frivilliga fasta bosättningar i väntan på återvändandet och i en tredje fas, när bosättningen permanentats och återvändandet inte längre är så aktuellt, kan institutionerna bli en tillgång att använda som skydd mot det omgivande samhället eller som språngbräda för karriär inom det (Ålund 1985:25,32). Om en invandrargrupp anlänt någorlunda samtidigt har de möjlighet att följas åt genom dessa faser. De kan koncentrera sina institutioners verksamhet kring gemensamma intressen på ett helt annat sätt än grupper med kontinuerlig påfyllning av nytillkomna.

Jugoslaverna kom till Sverige för att söka arbete. De anlände i stort sett samtidigt och de flesta var unga. Den generation som bildade föreningarna har därför kommit att följas åt genom livets och invandrarskapets olika faser. Det finns inte i Sverige på samma sätt som tex i USA flera parallella organisationer för att representera jugoslaver från olika invandringsvågor.

Föreningarna drevs från början helt ideellt och många lade ner mycket tid och energi på dem. Efter 1973 upphörde nyinvandringen och föreningarna fylldes inte längre på med nya krafter. De gamla medlemmarna bildade familj, fick barn och de som ämnade återvända var fullt upptagna med att arbeta ihop så mycket som behövdes. Behovet av föreningsliv förändrades och lusten att arbeta ideéllt minskade.

Vid slutet av 1970-talet hade barnen som fötts i Sverige blivit så många att föreningarna började få en ny och allt viktigare roll som instrument för socialisering av en ny generation jugoslaver. För att ha möjlighet att återvända måste föräldrarna genom en enda kanal försöka bibringa barnen allt det de själva i Jugoslavien lärt in genom en mängd samverkande institutioner.

För tjänstemännen på Riksförbundet är denna utveckling tydlig nog. Maja Bukovac-Re är förbundssekreterare och har kunnat följa förändringen på nära håll. De första åren var den viktiga frågan hur man på bästa sätt skulle kunna hjälpa sina landsmän att återvandra till Jugoslavien efter några intensiva arbetsår i svensk industri.

> Maja: Men mycket snart, efter några år, så började frågor om jugoslavers anpassning och arbetsliv i Sverige att dominera, att lära sig svenska och alla såna saker. Mycket tidigt kom också skolfrågor. Det var viktigt att barnen skulle ha ett bra modersmål för att kunna återvända. Det fortsätter så att säga, det är samma modersmål, men det är en annan målsättning. Nu är det inte längre för att de ska kunna fortsätta skolan i Jugoslavien, utan för att dom ska behålla modersmålet här i Sverige. Men som jag har förstått kom den här svängningen mycket tidigare på kongressen än den märktes i föreningslivet. Riksförbundet hade inga anställda d_, men styrelsen märkte tidigt att det är viktigt att hjälpa dom att integrera sig i det här samhället. Nu håller vi fortfarande på med en del återvandringsfrågor och såna saker, men det mesta som vi håller på med är vår överlevnad som etnisk grupp i Sverige.
> OR: Det handlar om att bygga upp en situation, inte för att överleva en tid...
> Maja: Ja, och vi säger att när det gäller andra generationen vill vi att de ska bli bra i svenska och klara sig i svenska skolan och att de ska bli bra i modersmålet. Målsättningen ska vara att de här barnen när de växer upp själva ska kunna välja om dom vill stanna här eller återvända. Man vill ge dom den grunden att stå p_. Sen är det deras val. (mars 1986)

Under 1980-talet har ett generationsskifte inletts i de jugoslaviska föreningarna. De äldre som startade och byggde upp verksamheten har börjat dra sig tillbaka och de yngre tar över. Det är stor brist på ledare och få vill arbeta idéellt. Hela behovet av ett jugoslaviskt föreningsliv tycks minska. Särskilt intressant är att det pågående generationsskiftet också innebär ett könsskifte. Tidigare har män stått i ledningen för föreningarna, medan verksamheterna i många fall dominerats av kvinnor. I den uppväxande generationen är de aktiva framförallt flickor. Pojkar har i stort sett lyst med sin frånvaro så snart det gällt något annat än sport. När de gamla ledarna faller ifrån ersätts de ofta av unga kvinnor med stor föreningserfarenhet. Ytterligare en orsak till att de unga kvinnorna blivit alltmer synliga i föreningslivet är att de är förhållandevis många, omkring 10% fler än männen i motsvarande åldrar.

På så gott som alla områden lider föreningarna alltså brist på specialister och ledare. Trots att vissa verksamheter (tex pianoundervisning) och övergripande frågor (tex skolpolitik) inte är specifikt "jugoslaviska", är det ändå knappast troligt att man i någon större utsträckning kan börja använda sig av icke-jugoslaviska specialister. I några fall har man verkligen vänt sig till svenska musiker och folkdansledare. Så har t ex Orientexpressen framträtt på fester i samband med större nationella högtidsdagar och under våren 1986 lejde Miroslav Krlez“a en svensk folkdanslärare med danser från Jugoslavien som specialitet. För att i någon mån förbättra situationen har Riksförbundet ordnat utbildning för folkdansledare, språklärare och "aktivister", dvs föreningsadministratörer.

Förhållandet mellan föreningarna, distriktsorganisationerna och Riksförbundet tycks vara relativt fritt från uppslitande strider. Ändå präglas det av latenta inre spänningar mellan jugoslaver av olika nationell, kulturell och språklig härkomst och med olika politiska övertygelser, mellan de äldre invandrarna och "den andra generationen", och inte minst mellan de som representerar jugoslaver i styrelser på olika nivåer och "de vanliga medlemmarna". Större politiska och sociala frågor, tex om skola, språk, invandrares samhälleliga ställning och rättigheter, hade de enskilda föreningarna små resurser att syssla med. Sådana frågor har i stället drivits av valda ombud och anställda på Jugoslaviska Riksförbundet. På förbundsnivå organiseras också särskilda verksamheter som kräver större insatser, ekonomiskt och administrativt: sommarkolonier i Jugoslavien för jugoslaviska och svenska barn, arbetsbrigader för ungdomar, seminarier, kulturdagar etc. Man ger ut flera tidningar och böcker på eget förlag[42]. Dessutom hjälper man föreningarna att arrangera en ungdomsfestival, en fotbollscup, en folklor-festival, frågesporter, utställningar etc. För denna verksamhet får förbundet bidrag från bl a Statens Invandrarverk och Statens Ungdomsråd.

Riksförbundet vill gärna verka för anordnandet av litterära aftnar, teaterverksamhet, poesifestivaler, man vill ordna turnéer med erkända jugoslaviska skådespelare och artister. De jugoslaviska hemspråkslärarna har velat bjuda in författare, teatergrupper etc. I dessa ansträngningar har man fått visst stöd från jugoslaviska ambassaden, som förmedlat kontakter och föreslagit lämpliga personer. Vid mitten på 1980-talet försökte en ny styrelse i Miroslav Krlez“a förändra verksamheten genom att satsa på konstmusik, teater och diktuppläsning. Men de flesta medlemmarna ville inte ha någon förändring, de ville fortsätta att träffas "för att skvallra, lyssna på folkmusik och dansa", som en av föreningens medlemmar uttryckte det.

På liknande sätt är det i de flesta föreningarna. De vanliga medlemmarna har förhållit sig kallsinniga till skådespelare, författare och poeter. De flesta föreningar har i stället valt att bjuda in populära jugoslaviska sångare och orkestrar. Det är vanligt att föreningarna bjuder in dessa artister direkt, utan kontakt med vare sig ambassaden, Riksförbundet eller ens de andra föreningarna i närheten. I maj 1984 tex uppträdde minst 8 populära sångare och orkestrar från Jugoslavien samtidigt i Storstockholmsområdet.

Den officiella jugoslaviska kulturpolitiken är inriktad på att stödja den verksamhet som bedrivs lokalt i föreningarna. De kulturpolitiska målen är bl.a att uppnå tvåspråkighet och "bikulturalitet" för Sverige-jugoslaverna. Några konkreta officiella kulturpolitiska direktiv för ambassaden att följa finns inte. Ambassaden varken kan eller vill lägga sig i vilka som faktiskt kommer till Sverige, sade Boz“a Milakara, kultursekreterare på ambassaden vid mitten på 1980-talet. "De ringer hit när de får problem, inte före. Men man skulle gärna se att de som bjuds till Sverige var på en lite högre nivå!" Kultur "på lite högre nivå" från Jugoslavien förs ändå till Sverige genom ambassadens försorg. I enlighet med bilaterala avtal har man ordnat filmveckor, serbiska, makedonska och kroatiska kulturdagar, man har skickat körer och kammarmusiker på turné. Sådana arrangemang utgör en typ av "finkultur" som röner uppmärksamhet på tidningars kultursidor, men som är av begränsat intresse för föreningarna.

Sammanfattningsvis kan man säga att även om föreningarna är de viktigaste bland de jugoslaviska institutionerna är de ändå relativt begränsade till innehåll och omfång. De har från början kommit att kretsa kring utövande av vissa sporter, musik och dans och försöken att förändra deras inriktning har haft ringa framgång. I stort sett den enda verksamhet som tycks kunna förena vitala intressen för föreningarna, Riksförbundet och ambassaden är folklor-festivalen *Bratstvo i jedinstvo,* "Broderskap och enighet" som

organiseras sedan 1978 av föreningen Svetozar Markevic; i Katrineholm årligen sedan 1978. Festivalen är ständigt omtvistad till innehåll och utförande men stöds ändå ekonomiskt, administrativt och moraliskt av av alla styrande instanser, samt inte minst viktigt, de vanliga medlemmarna. Hur detta kan komma sig är en av de frågor om *folklor*, det organiserade utövandet av folkdanser på scen, som ska diskuteras i nästa kapitel.

4. FOLKLOR

Folklor (fólklor) är den serbokroatiska versionen av folklore. Ordet används i Jugoslavien i en allmän betydelse, för 'gamla folkliga traditioner', eller 'folkets andliga kultur'. Men det finns också en annan betydelse, som är vida mer spridd och vanligt förekommande i dagligt tal. *Folklor* står för framförandet av en begränsad repertoir av folkdanser (*narodni igre/plesovi*)[43] på en scen, av speciellt tränade dansare (*folkloras"i),* iklädda särskilda typer av folkdräkter (*narodne nos"nje*) till ackompanjemang av ett utvalt antal melodier (*narodna muzika, muzic"ki folklor*), utförda med ett begränsat urval av instrument. I begreppet ingår också vissa symboler och attribut, som flaggor, herdestavar, krukor, sjalar, tamburiner, och dessutom en mängd verbala yttranden, från korta utrop och små anekdoter till långa utbroderade historier och legender, med vilkas hjälp hela aktiviteten placeras i en bestämd historisk och social tolkningsram.

I det följande ska först folklorens ställning i Jugoslavien och i Stockholm diskuteras. Därpå följer en beskrivning av en folklor-uppvisning i Jordbro och en diskussion av hur sound, rörelsegestalter och en mängd visuella symboler medverkar till att upprätta en specifik situationsbestämning och därmed också specifika samspelsformer, sociala kategoriseringar, tids- och rumsdispositioner. Sedan följer en redogörelse för folklorens historia i Jugoslavien och hur folklor utövas idag. Detta avsnitt utgör en viktig bakgrund för de därpå följande beskrivningarna av folklor-repetitioner i Beograd och i Stockholm. Här jämförs utövandets konkreta praxis i detalj, också här med betoning på hur samspelet organiseras i tid och rum. I avsnittet därpå presenteras fyra framträdande personer inom folklor i Stockholm, två koreografer och två musiker. Den fråga jag därigenom vill besvara är varifrån deras kunskaper kommer och hur de erövrat dem. Därefter analyseras repertoarens organisation mer i detalj och hur de ideal man fört med sig från Jugoslavien omformats efter de villkor man haft att utgå från i Stockholm. I det näst sista avsnittet analyseras de sätt att utföra ljud och rörelser som kännetecknar folklor bland jugoslaver i Stockholm. Avslutningsvis diskuteras meningen med folklor, dess viktigaste ramar och innebörder.

Folklor är en mycket utbredd sysselsättning i Jugoslavien. 1975 fanns dryga tusentalet organiserade amatörfolklor-ensembler, med tillsammans nästan 40.000 medlemmar, därutöver en rad oorganiserade amatörgrupper och en handfull stora professionella ensembler. Det finns folklorensembler överallt, i byar och städer, små som stora, och i alla delar av Jugoslavien. Flest utövare finns det i Serbien. Bara i Beograd fanns 1987 106 ensembler, många av dem med hundratalet medlemmar. Officiell jugoslavisk statistik visar att ingen annan organiserad amatörverksamhet på kulturområdet lockar så många deltagare och att ingen annan når en så stor publik (Dedic; 1981)[44].

Också bland jugoslaver i Sverige är folklor en utbredd verksamhet. De flesta jugoslaviska föreningar har eller har haft folklor-grupper, flera föreningar dessutom två eller tre grupper samtidigt, för olika åldrar och kunskapsnivåer. Folklor är en central del av föreningarnas totala verksamhet. Inte sällan är folklor själva den kärna kring vilken föreningarna en gång växte fram och dessutom en livsnerv som fortsätter att hålla dem vid liv. De flesta föreningar i Stockholmsområdet har haft folklorgrupper. De som haft de största och mest aktiva grupperna genom åren har varit Vladimir Rolovic;, Edvard Kardelj och Sutjeska. Det är svårt att beräkna hur många jugoslaver i Stockholmsområdet som deltagit i folklor sedan början av 1970-talet, men troligen rör det sig om ett tusental.

I föreningarnas styrelser och på Jugoslaviska Riksförbundet är man överlag mycket medvetna om folklorens betydelse för föreningslivet. Djordje, tjänsteman på Riksförbundet berättar:

> Folkdans, det är det som i stort sett är det mest utbredda. Om vi tar de mindre föreningarna som inte har underlag till någonting annat, så är folkdans det första man gör. För folkdans binder inte bara de barn och ungdomar som dansar till föreningarna, utan det binder hela föreningarna till aktivt arbete. För att föreningarna ska kunna driva det här, för att dom ska kunna lära sig mer och mer, för att dom ska kunna ta den stora biten med folkdräkter, så måste föräldrarna engageras. Och i och med att de engageras så är de med barnen, de följer med barnen när de framträder, när de dansar. Vi menar att folkdansen är en ypperlig aktivitet för att samla alla och vår utgångspunkt är att samla alla. (Intervju april 1984)

Många har med liknande ord beskrivit folklorens betydelse för jugoslavers föreningsliv. Ett uttalat mål för föreningarna är att organisera och aktivera jugoslaver i olika åldrar. Man vill vara breda familjeföreningar och genom folkloren aktiveras såväl barn som föräldrar. Men folklor har också en annan betydelse som inte är mindre klart uttalad, en betydelse som har att göra med "vår överlevnad som etnisk grupp i Sverige", som Jugoslaviska Riksförbundets sekreterare Maja Bukovac-Re uttryckte det (ovan sid XX).

Vera Dolinaj har undervisat i folklor i flera föreningar sedan början av 1970-talet. Hon svarade så här på min fråga om vilken betydelse folkloren har för föreningarna:

> Vera: Det är bra för föreningarna om det finns folkdans, men det är bättre för dom som dansar, att samlas och hålla på med sin kultur. Det betyder mycket mer för dom än för föreningarna.(...)
> OR: Är det föräldrarna som driver på att barnen ska vara med?
> Vera: Ja det är så i början. Det är mest föräldrarna som trycker på.
> OR: Vad tror du de vill uppnå med att få sina barn att komma hit?
> Vera: Att dom ska syssla med nånting som är jugoslavisk kultur.
> OR: Du är väldigt noga med att man på repetitionerna pratar serbokroatiska.
> Vera: Jag tror att det behövs. Jag vet inte om föräldrarna tänker på det, men så tänker jag. Det är mitt mål. Jag vet att våra barn här behöver tala sitt språk och hålla på med sin kultur. Själv har jag barn, de pratar svenska i skolan, de tittar på TV och lyssnar på radio och när de går på gatan hör de bara svenska. Det är bara här, när man träffas två timmar, två gånger i veckan, som vi pratar vårt språk. Det finns några flickor som är tysta hela tiden och jag tänkte: Oj vad duktiga dom är! Men när jag besökte deras familjer förstod jag att de där flickorna inte pratar nånting här därför att de inte kan. De pratar bara svenska. Det är bara här när de sjunger, då hör man nånting.
> OR: Du menar att de finns en massa de lär sig här /på folkloren/?
> Vera: De lär sig nya ord som man inte hör varje dag. Och hur man använder folkdräkterna i olika delar av Jugoslavien. Och jag berättar mycket om det är nya danser, berättar om området dansen kommer från. Så att dom kan känna lite... behålla den stil jag vill. (Intervju maj 1984)

Vera uttrycker här mycket klart de övergripande målen med sin verksamhet. I samtal och intervjuer återkommer hon gång på gång till vikten av att "barnen får tala sitt språk och behålla sin kultur". Det kan ses som en sammanfattning av hennes och många andra vuxna jugoslavers tankar om folklor: det är ett av få tillgängliga medel för att bibringa barnen en väsentlig del av "det jugoslaviska kulturarvet" och därmed också socialisera dem in i en specifikt jugoslavisk livsvärld i Sverige.

Bild 4. (Små folkdansare i folkdräkter) (Foto från Jugoslaviska Riksförbundets arkiv).

En folklor-uppvisning

Två mil söder om Stockholm ligger Jordbro, ett litet samhälle kring en pendeltågsstation och ett centrum med affärer, skola, bibliotek och sporthall. Här fanns många tomma lägenheter just under de år då invandringen till Stockholm var som störst.

Hit kom folk från hela Sverige och från Turkiet, Jugoslavien och många andra länder. I stor utsträckning har de också bott kvar sedan dess.

Som på så många andra håll i Stockholms förorter anordnas i Jordbro särskilda kulturdagar, en eller ett par gånger om året. Kommunens kulturförvaltning står för arrangemangen, ofta i samarbete med bibliotek, skola och lokala föreningar. Ett av syftena är att inför sig själva och andra visa upp en provkarta över vad det lokala kulturlivet förmår. Därför strävar man efter att så långt möjligt engagera lokala musikgrupper, idrottsföreningar, och invandrarföreningar i manifestationerna.

En söndag i början av juni 1986 hölls en av dessa kulturdagar i Jordbro. På ett gärde nära centrum hade man kört fram en flyttbar scen, helt enkelt en lång lastbilsvagn med öppningsbar långsida. Vagnen hade placerats mitt på gräsmattan, nära gångvägen ner mot utomhusbadet, och med öppningen riktad mot centrum. Redan dagen innan hade man haft musik från scenen vid flera tillfällen och nu var det dags för final. Dagen var solig och varm, men det blåste friskt. Ett hundratal människor hade kommit redan tidigt på förmiddagen. Några hade picknick i gräset med medhavd massäck. Andra lekte med färglada drakar, spelade fotboll eller gick omkring och pratade med bekanta. Skratt och högljudda rop fördes vida kring i den starka vinden. Längs gångvägen passerade människor till och från utomhusbadet utan att särskilt bry sig om vad som pågick runt scenen och på gräsmattan.

Mitt på dagen stod folkdans på programmet. Jugoslaviska föreningen Edvard Kardelj från Jordbro skulle framträda med musik och folkdans. Scenvagnen hade nu öppnats och en mikrofon placerats på gräsmattan strax framför. Hazim stod redan beredd med sitt dragspel vid mikrofonen. Han hade just prövat ljudstyrkan med några drag i bälgen och funnit sin rätta plats snett till vänster om scenens mitt. Bredvid honom Rade, folkdanslagets lärare och koreograf, som går igenom dagens program med Hazim. De är klädda i lätta sommarkläder, solglasögon och lustiga blåvita kepsar, som tydligen delats ut bland medverkande och funktionärer.

Runt omkring står mest familjer med små barn och alla är sommarlätt klädda, i ljusa färger. Jag kan höra svenska av olika slag, stockholmsslang, norrländska, flera röster med omisskännlig jugoslavisk brytning, dessutom serbo-kroatiska, men det är svårt att uppfatta med vilka rösterna hör ihop. Jag gissar att många är jugoslaver, andra svenskar, finländare, kanske turkar eller greker, men mest av allt är de i mina ögon ändå rätt vanliga barnfamiljer på söndagsutflykt.

Trots att det som komma skall har annonserats som "jugoslavisk folkdans" finns här inga som helst symboler som har med Jugoslavien att göra. Inga affischer, inga inramande presentationer, inte ens den i sådana här sammanhang annars så gott som obligatoriska kombinationen av jugoslaviska och svenska flaggan. För en förbipasserande torde det stå alldeles klart att det inom några minuter kommer att bli ett uppträdande med folkdans av något slag till dragspelsmusik, men ännu inget som pekar ut tillställningen som specifikt jugoslavisk.

Framför scenen på gärdet gör barnen i *mala grupa* entré. Den "lilla gruppen" består av nio flickor och två pojkar. De ställer upp sig i en halvcirkel framför scenvagnen, snabbt och bestämt, med Hazim snett bakom till höger. De två pojkarna är symmetriskt utplacerade bland flickorna, på var sin sida av halvcirkeln. Flickorna har vita blusar och strumpor, svarta kjolar och skor, pojkarna vita skjortor och svarta byxor. Intrycket av enhetlighet förstärks av att de är ungefär lika gamla, omkring 7-8 år, dessutom ungefär lika långa.

På scenen bakom börjar några tonårspojkar rumstera bland trummor och förstärkare, utan att det minsta bry sig om att de hamnat mitt en folkdansuppvisning. Det har samlats en hel del folk omkring vagnen, inte heller de tar ännu särskild notis om vad som pågår. En kort stunds väntan, ingen tycks vilja påannonsera programmet. Hazim börjar spela och alla närvarande orienterar sig mot ljudet. Inom loppet av några tiotal sekunder bildas en halvcirkel runt den gräsplätt som mutats in som scen av de uppställda barnen och dragspelsmusiken som strömmar ur högtalarna. Samtalen bland dem som står närmast upphör med ens och vartefter också bland dem som står längre bort. En pojke i femårsåldern tar ett par ordentliga kliv in på den scen som just uppstått. Han ställer sig bredbent med händerna i kors på bröstet och tittar intresserat på folkdansgruppen, men han blir inföst i publiken av en förälder.

Danserna är enkla och liknar de vanligaste svenska sånglekarna till sin struktur: 4 steg åt sidan och intill, upprepa åt andra hållet; vänd därefter två och två mot varandra och klappa på varandras händer; upprepa men stampa med foten istället för att klappa. Barnen håller varandra i händerna och travar på så gott de kan i takt med musiken. De flesta av dem har fullt upp med fötterna och ägnar inte publiken någon särskild uppmärksamhet. Flickorna längst ut och i mitten går det lättare för. De vet precis när de ska vända, åt vilket håll de ska gå och de tittar också upp mot publiken så mycket de kan. Inget i barnens utseende eller kläder är markerat jugoslaviskt, inte heller danserna eller rörelserna. Endast dragspelsmusiken kan ge den förbipasserande som inte läst

programmet på affischerna uppe i centrum en vink om vad för slags danser detta är och varifrån de kommer.

Mitt framför "scenen" är är publiken störst. Flera fotograferar ivrigt och några videofilmar, kanske är det föräldrar till barnen i folkdanslaget. De vuxna i första ledet tittar på barnen som dansar, kommenterar och berömmer. Men man kan inte säga att barnens uppträdande fångar hela publikens upppmärksamhet. Bakom första ledet har många redan vänt barnen ryggen för att istället återuppta samtalen. Rade har lämnat sin plats bredvid Hazim och står istället vid sidan om och talar med några bekanta i föreningen Edvard Kardelj. Hela tiden pågår drakflygning, bad och fotboll runt omkring.

Knappt fem minuter lång är den svit danser som barnen presenterar. Trots att ganska få följt deras förehavanden får de kraftiga applåder. De tackar och springer sen snabbt av scenen, för att lämna plats åt sina äldre kamrater i *velika grupa*, den stora gruppen. Hazim fingrar på sitt dragspel, några karaktäristiska fraser ur en serbisk melodi, i väntan på att allt ska bli klart för nästa nummer. Inte heller nu annonseras vad som komma skall. Någon representant för arrangörerna verkar inte finnas närvarande.

Tio flickor gör nu entré från vänster. De har vita blusar, klänningar och strumpor. Håret är täckt med ett vitt huckle. Små svarta västar, förkläden och ett brett rött bälte därtill och på fötterna *opanci*, tunna lädersandaler som är ett obligatorium för jugoslaviska folkdansare. Förklädena ser ut att kunna vara "äkta", men resten är uppenbart hemmasytt, i syfte att efterlikna en allmän serbisk folkdräktsstil. En flicka har vita tubsockor med röda ränder högst upp, som lyser fram bland allt det vita när hon rör sig, vilket pekas ut för mig av två av de omkringstående. Det passar sig inte riktigt tycks de mena. Kläderna är enkla, men fyller ändå sitt syfte; att förankra dansandet i en värld av dans och musik med ursprung i en annan tid och ett annat land. För utövarna och deras anhöriga och vänner är det säkert inga problem att se dessa flickor som jugoslaviskor, kläderna, musiken och dansen som jugoslaviska. Men för den oinvigde förbipasserande skulle det säkert lika gärna kunnat vara turkisk dans och musik, eller grekisk, eller varför inte tjeckisk eller finsk.

De är flickor i nedre tonåren allihop, men de ser äldre ut, som unga kvinnor. Kläderna gör en del av intrycket, men ännu mer den upprätta kontrollerade hållningen. De kommer gående med små lätta steg på halvtå, sjungandes "*Mala bas“ta, mala bas“ta, a velike vrese, blago onom, blago onom, koga ljubav vese"*. Stegen går på fjärdedelarna, men de markerar tydligt varje åttondel med små rytmiska knyck upp och ner. De tar

snabbt scenen i besittning, vant och samspelt. De rör sig ungefär likadant, lika stort och lika fort. Flickan som står först har den viktigaste uppgiften, hon är *kolovodja*, (*kolovodica*) dansledare, och ska föra kedjan runt, åt rätt håll vid rätt tidpunkt. Den här koreografin med danser från Mac“va-trakten i Serbien, är mer utarbetad än de mindre barnens. Kedjan rör sig åt olika håll hela tiden och delas ibland i två hälfter, vilket betyder att flickorna i mitten och i slutet också måste vara säkra på sin sak och kunna agera *kolovodja*. Därför har Rade placerat de kunnigaste och säkraste flickorna där.

När det var dags för flickorna i äldre gruppen att börja dansa ökades uppmärksamheten påtagligt bland publiken. Rade återvände till sin plats bredvid Hazim, ungdomarna som bar omkring instrument på den öppna scenvagnen i bakgrunden försvann för en stund. När sången började tystnade publiken och de som tidigare stått med ryggen mot scenen sällade sig nu till publiken. Hazim tycktes ta ett extra tag i bälgen på sitt stora dragspel och musikens intensitet ökade påtagligt. Det fanns bara en mikrofon, som Hazim placerat framför dragspelets melodisida. Hans bestämda rytmiska basar blåste bort med vinden. Men det fanns tillräckligt med rytm ändå, genom alla förslag, efterslag, drillar och ornament som Hazim fyllde varje ledigt utrymme i melodin med.

I "*C:ep, c:ep u slavinu*", den fjärde dansen i sviten, börjar Hazim spela mer drivande och framåtlutat. Några i publiken börjar klappa takten, men tystnar strax. En stund senare avancerar flickorna mot scenkanten med små bestämda steg, sjungades "*Malo ja malo ti, vis“e ja nego ti, pa c“emo se voleti curo ja idti"*. Det är svårt att höra texten, men de sjunger starkt och rent, och med en del av den speciella genomträngande röstklang som är så typisk för kvinnors sång på Balkan. De sätter händerna i sidorna, trycker fram axlarna, skjuter ut rumpan och fäller överkroppen lätt framåt från midjan. Varje steg markeras i kroppen och genom en lätt vridning åt höger och vänster får flera flickor kjolarna att vrida sig effektfullt. De flesta hinner också med de små snabba rytmiseringar som jugoslaver kallar *treperenje* och som får axlar och överkropp att skaka upp och ner i 16-dels rytm. Den samlade effekten av denna *treperenje*, dragspelets drivande rytmik och de tio sjungande flickorna som snabbt närmar sig scenkanten, får några i publiken att ta upp en spontan applåd som snabbt sprider sig. Sviten är lång, den har redan pågått nästan åtta minuter. Nu är det dags för final. Återigen avancerar flickorna på rad fram mot publiken och markerar sluttakten genom att smälla ihop fötterna. De sammanlänkande händerna lyfts framåt, hela kedjan bugar sig kort och försvinner ut till höger i samlad tropp.

Starka applåder från dem som samlats framför scenen och många kommenterar. Bakom mig hör jag en röst "*Eh! S“trazno*! Janne, mycket bra va!" Det är en av de många trogna

medlemmarna i "Edvard Kardelj" som vänder sig till en bekant. Janne svarar, positivt, men måhända lite enstavigt: "Mmm, det var bra." Många vuxna röster hörs nu samtala på serbo-kroatiska, men nästan alla barn talar svenska. Barnen i lilla folkdanslaget springer över den öppna gräsplätten och förmanas av sina föräldrar att inte springa för långt bort. Publikens uppmärksamhet vänds nu mot allt det andra som under framträdandet förpassats till bakgrunden; blåsten, drakarna, ungdomarna på scenvagnen som fortfarande kånkar på sina trummor och förstärkare, barn som springer runt och folk som passerar förbi på väg till badet.

Hazim spelar lite förströtт på sitt dragspel, den kända serbiska melodin *Razgranjala grana jorgovana*, liksom för att hålla kvar publiken ett tag till. Nu kommer flickorna i stora gruppen tillbaks. De har tagit av sig de vita hucklena och nu ser man plötsligt att de inte är mer än 13-14 år gamla. De bildar en svagt sluttande linje, från höger till vänster. Flickan längst till höger böjer fram huvudet och kastar det snabbt bakåt för att få håret att falla på plats innan dansen börjar. Det är en rörelse som sticker av, den hör inte hemma i den jugoslaviska folklorens värld, utan fastmer i modernt stockholmskt ungflicksliv. Enhetligheten är inte lika framträdande nu och mycket beror på alla de olika frisyrerna. I Jugoslavien hade ett folkdanslag av den här typen säkerligen inte tillåtits framträda med modeklippt hår löst hängande, men här går det bra.

Den andra sviten är *Istoc“na Srbija*, danser från östra Serbien. Det är andra danser, men överlag samma stil: rak och upprätt hållning, blicken fäst framåt mot publiken, kontrollerade rörelser. Axlarna är framåtskjutna och ryggen lätt framåtböjd från midjan. Vid speciellt intrikata steg, särskilt sådana som innehåller förflytting i sidled, fälls överkroppen snabbt framåt på ett mycket karaktäristiskt sätt, för att sen återgå till en mer upprätt position. Det ser ut som en våg som går igenom kedjan.

Precis som förut spelar Hazim de ganska enkelt byggda melodierna starkt rytmiskt och med många ornament, som ger musiken en tydligt "jugoslavisk" eller åtminstone "östeuropeisk" prägel. Flickorna och Hazim gör sitt bästa, men publikens intresse tycks ha svalnat. Det blir inte samma koncentration som nyss. En i publiken börjar ge ljud ifrån sig, korta snärtiga utrop på efterslagen. Flickorna ler medan de dansar sista dansen i sviten. De tackar och springer snabbt ut till höger. Hazim knäpper ihop dragspelet och går iväg. En man i blåvit keps går med bestämda steg mot mikrofonen och säger: "Ja det var väl fint va! Jag tycker vi ger dem en extra applåd, en jätteapplåd, det ska dom ha."

Lika snabbt och enkelt som scenen etablerades och publikplatserna intogs, lika snabbt upplöses hela tillställningen. Publiken rör sig åt alla håll och ytan som nyss stod i fokus

som scen är plötsligt vanlig gräsmatta igen och tillåten att beträda för vem som helst. De roller som etablerats och de inbyggda gränserna mellan aktörer och publik som nyss var så tydliga finns inte längre. Andra inträder i deras ställe; folkdansgruppernas medlemmar söker upp sina föräldrar och bekanta, familjerna samlar ihop sina barn, och alla rör sig upp mot centrum, alltmedan drakarna flyger över deras huvuden i den ljumma försommarvinden.

Folklortillställningar och upprättandet av ordning.

Uppvisningen av folkdanslaget i jugoslaviska föreningen "Edvard Kardelj" på ett blåsigt gärde i Jordbro en söndag i juni varade i lite drygt 20 minuter, inför en publik på något hundratal personer. En bagatell kan man tycka, bara en av de säkert hundratals tillställningar med dans och musik som anordnas runt om i Storstockholm varje helg. Det är tillställningar som sällan eller aldrig annonseras i tidningar eller i radions evenemangstips, men som sammantaget ändå lockar många tusen deltagare. Utöver folkdansuppvisningar är det offentliga möten, halvt offentliga föreningsfester, privata fester, bröllop. Det finns ett stort och för de flesta utomstående helt okänt musik- och dansliv i Stockholm, där kända artister från de mest skilda delar av världen framträder. De flesta av dessa tillställningar arrangeras av idrottsklubbar, hembygdsföreningar, politiska organisationer, invandrarföreningar etc. De äger rum i skolmatsalar, kommunala samlingslokaler, egna föreningslokaler eller som i Jordbro, på en allmän plats i närheten av ett förortscentrum. För de flesta föreningar är de här träffarna, festerna och uppvisningarna av stor betydelse. För invandrarföreningarna är de inte sällan det centrala innehållet, till och med själva målet för verksamheten.

I Haninge kommun, där Jordbro ligger, bor knappt 700 jugoslaviska medborgare, därtill omkring ett hundratal med "jugoslavisk anknytning" och svenskt medborgarskap. En stor del av dem kommer från Bosnien och centrala Serbien. "Edvard Kardelj" bildades i början av 1970-talet och har i dag omkring 300 medlemmar av varierande ursprung och ålder. De flesta av dem bor i Jordbro, eller i närbelägna Handen, Skogås och Trångsund. Som så många andra jugoslaviska föreningar är "Edvard Kardelj" en utpräglad familjeförening med ambition att samla alla jugoslaver i trakten. Genom föreningen vill man kunna umgås i enkla former, barn, ungdomar och vuxna tillsammans. Det gör man genom att någon gång i månaden anordna zabave, fester, i skolans matsal, med mat, dryck, sång och dans till levande musik. Och så har man *folklor*, folkdanslagen för barn och ungdomar. De repeterar en eller två gånger i veckan, höst, vinter och vår, och ger små korta uppvisningar någon gång i månaden. Precis som i de flesta jugoslaviska föreningar i Stockholm är *zabava* och *folklor* de viktigaste kontinuerliga verksamheterna i "Edvard Kardelj", viktiga som symboliska representationer av det liv

man lämnat bakom sig i Jugoslavien och för upprätthållandet av det liv man skapat i i Sverige.

Som de flesta av "Edvard Kardeljs" föreningsfester och folkdansuppvisningar hade framträdandet på kulturdagarna i Jordbro en informell och odramatisk karaktär. Men informell och odramatisk är inte detsamma som betydelselös. En utgångspunkt för denna studie är ju tvärtom att situationer av det slag jag beskrivit här är fulla av mening och att de har en stor potentiell kraft att binda människor samman. Resonemanget bygger på den enkla iakttagelsen att musik och dans är konstnärliga uttryckssystem som till stor del är konventionella, bundna av en mängd sociala överenskommelser. När människor sätter igång med att musicera och dansa, upprättar de bestämda rums- och tidsdispositioner, sociala ordningar och hierarkier av olika slag, i enlighet med de konventioner och överenskommelser som de bestämmer ska gälla i den aktuella situationen. Genom att försättas i ett likartat förhållande till omvärlden kan människor få gemensamma perspektiv på den.

Låt oss nu mot denna bakgrund se närmare på vad som hände under de 20 minuternas folkdansuppvisning i Jordbro. På vilka sätt ordnades de närvarande i förhållande till varandra? Hur disponerades den yta de använde? Hur utnyttjades tiden? Hur upprättades en specifik situationsbestämning och vilka sociala kategorier blev därigenom relevanta? Hur anpassades den genre som jugoslaver benämner *folklor* till de speciella omständigheter som rådde i Jordbro?

På en stor öppen gräsbevuxen plats befann sig samtidigt ett hundratal människor av varierande ursprung och ålder, i närheten av en scenvagn på hjul med en förstärkaranläggning. Så snart Hazim tog mikrofonen i besittning och började spela, så snart barnen i folkdansgruppen ställde upp sig framför scenvagnen, etablerades en gemensam yta på gräset, en tillfällig scen. Scenens storlek definierades av musikens ljudstyrka och intensitet, av dansarnas antal och deras förväntade anspråk på plats, av publikens storlek och intresse för vad som komma skulle. Samtidigt med scenen etablerades också en speciell tolkningsram som utgick från alla de aktiviteter Hazim, Rade och barnen införde i situationen. När en tolkningsram etableras är många slags intryck viktiga, lukter, ljus, känsel, ljud etc. Här var det förutom plats och tid på dagen kanske framförallt Hazims mikrofonförstärkta dragspel, hans speciella serbisk-bosniska spelstil, barnens placering och speciella klädsel som fungerade som nycklar till vilken slags situation det var fråga om. Runt omkring pågick en mängd olika verksamheter, men för dem som befann sig i närheten av scenen stod det klart att detta är begynnande folkdansuppvisning.

När väl ramen och den gemensamma ytan etablerats ordnades de närvarande snabbt i några olika roller och med rollerna infördes förväntningar på speciella slags beteenden. I mitten aktörerna, som bestod av en folkdanslärare, en musiker och ett antal dansare. Runt omkring dem på tre sidor publiken och på scenvagnen i fonden dessutom några ungdomar som varken tillhörde aktörerna eller publiken.

I *folklor* har koreografen det yttersta ansvaret. Som koreograf föll det därför på Rades lott att bestämma vad som skulle framföras, att planera och leda hela framförandet. Näst honom bokstavligen och bildligen stod Hazim med sitt dragspel. Som musiker är han den förmedlande länken mellan mellan koreografen och dansarna. Rade och Hazim är expressiva specialister med stor kompetens på sina respektive områden. Sådana personer är det ont om bland jugoslaverna i Stockholm. "Edvard Kardelj" är bara en av de föreningar Rade och Hazim arbetar i. Det är i stor utsträckning genom deras och deras fåtaliga kollegors verksamhet i olika föreningar som de jugoslaviska enklaverna i Stockholmsområdet förbinds med varandra.

Koreografen och musikern dirigerar samspelet, dansarna utför deras intentioner så gott de kan. Också de ordnas, bl.a. efter längd, skicklighet, säkerhet. De längsta står först - till höger - i kedjan och de kortaste sist. (Framåt är i serbiska danser alltid åt höger.) Men det är samtidigt viktigt att den längsta flickan verkligen förmår axla rollen av dansledare, *kolovodja*. Det är en prestigeladdad roll, en historisk institution av stor betydelse. I Stockholm är dansarna mestadels barn eller ungdomar. Därför uppstår sällan några problem för koreograferna att hitta rätt *kolovodja*. De längsta är ju nästan alltid de äldsta och därför också de säkraste och mest erfarna. Ett större problem kan vara att finna en tillräckligt säker och duktig dansare som placeras sist utan att den fallande linjen från lång till kort bryts. Medan dansarna alltså inom sig organiseras efter olikheter i ålder, längd och skicklighet, så ska de samtidigt utåt fås att framstå som en grupp av likar. Det är därför det är så viktigt att klädseln är strikt enhetlig, att inget bryter av och sticker ut. Det är av samma skäl som alla rörelser är noggrant synkroniserade, inte bara under själva dansen, utan också vid intåget på scenen, avtackandet av publiken och marschen ut från scenen.

Gemensamt musicerande och dansande förutsätter gemensamma tidsdispositioner. Här var det framförallt Hazims dragspel som genom en ström av toner fick de agerande att börja och sluta sina rörelser samtidigt. Också de bland publiken som riktade sina öron och sinnen mot musiken och dansen kunde följa denna ström och färdas samtidigt genom den. Varje dansmelodi spelas två eller tre gånger, tillsammans i omkring en

minut. Melodierna sätts samman i sviter, 4-5 minuter långa för de "vanliga", 8-10 minuter för de "långa" eller "stora" sviterna. Långsamma danser till långsam musik hamnar som regel i början av en svit, och de snabba mot slutet. Framträdandet som helhet följer på motsvarande sätt en utveckling mot allt större intensitet, tempo och dynamik.

Också rummet ordnas under framträdandet. Dansarna ställer upp i sig en svagt böjd halvcirkel, vända mot publiken, med ungefär en tredjedel av scenytan bakom sig och två tredjedelar framför sig. Ingen talar om för dem hur eller var de ska ställa upp, ännu mindre ger någon anvisningar till publiken. Men publiken uppfattar ändå hur stort utrymme som måste lämnas öppet åt dansarna. De som överskrider den osynliga gränsen förs snabbt åt sidan. De mest intresserade drar sig så nära gränsen som möjligt, de som vill titta på men fortsätta samtala förflyttar sig någon meter bakåt och de som alls inget intresse har av framträdandet drar sig ännu längre bort. Musikerns plats är normalt på scenens vänstra sida. Här drog sig Hazim så långt åt vänster som mikrofonsladden tillät. Rade placerade sig så att han kan kommunicera med Hazim och samtidigt ha uppsikt över dansarna.

Som alla koreografer i *folklor* lägger Rade stor tonvikt vid dansarnas rörelser över scengolvet. I *folklor* är det just dansarnas förmåga att röra sig samtidigt i rummet, lika snabbt och med lika stora rörelser, som värderas högst. Applåderna som de äldre flickorna fick mot slutet av sin första svit markerade för dem tydligt närvaron av publik som visste att rätt bedöma deras insatser. De enskilda dansarnas rörelser och kroppshållning ägnar Rade och de andra koreograferna relativt liten uppmärksamhet. Kanske är det helt enkelt för att det inte behövs, det är ju faktiskt slående hur lika de äldre flickorna står och går. När de går in i dansen förvandlas deras vanliga lite slängiga ungflicksstil. De börjar röra sig kroppsmedvetet, som unga kvinnor. Utanför dansen kan de röra sig blygt och osäkert, men här ger de intryck av att vara bestämda, stolta, ibland till och med avmätta.

De här flickorna har växt upp i Stockholms södra förorter och de flesta är också födda här. Jugoslavien vet de som regel inte så mycket om. De flesta har släktingar där, men mest är det en trevlig sommarmiljö med sol och bad. En betydelsefull del av kunskaperna om liv och leverne i Jugoslavien har de tillägnat sig under folklorrepetitioner, när Rade visar danserna och berättar om deras bakgrund. Ett exempel är *Plava lampa* (Den blå lampan), en av danserna i sviten från Macva. Rade berättade om den i samband med utlärningen att han minns den från sin egen hemtrakt.

När det var bröllop skulle brudgummen gå ut och dansa med bruden inför alla gästerna: "Då dansade man den här dansen: *Plava lampa, zelen gaz, dojdi curo vec“eras.*"

När jag ber flickorna berätta vad de brukar kalla sig själva svarar de "jugoslaviskor". Flera av dem använder också beteckningar som *bosanka, srbijanka* och *hrvatka* (bosniska, serbiska och kroatiska) om sig själva när det behövs. De flesta säger sig också lika gärna kalla sig "svenskor". De har träffats en eller två gånger i veckan under ett par år för att dansa folkdans och flera av dem umgås också på fritiden. Ändå kan de inte med säkerhet säga varifrån i Jugoslavien kamraterna stammar. "Det hörs ju på språket", vidhåller en av dem bestämt, men de andra är mer tveksamma.

Flickornas jugoslaviska ursprung är säkert betydelsefullt för dem på många sätt, men det är inget de är angelägna om att särskilt lyfta fram i det vardagliga livet. Hela deras liv, med hem, skola och kompisar, är fast förankrat i Stockholm och Jordbro. De dansar folkdans i "Edvard Kardelj" och de går på föreningens fester. De flesta av dem talar serbokroatiska hemma och har hemspråksundervisning ett par timmar i veckan. Men utanför hemmet, hemspråksundervisningen och föreningarna är det svårt att se att dessa flickor skulle skilja sig på något avgörande sätt från andra Jordbroflickor i samma ålder.

"Edvard Kardelj" och de andra jugoslaviska föreningarna i Stockholm tillhandahåller dem de nödvändiga strukturella och organisatoriska förutsättningarna för att träffas och umgås med andra jugoslaver, men det är folkdansen som är den konkreta aktivitet som träffarna centrerar kring och som faktiskt binder dem samman. Genom folkdansen tillhandahålls de rörelsemönster och kroppsideal som de skulle ha haft svårt att erövra på annat sätt.

I skolan och på fritiden må det vara svårt att skilja dem från andra flickor i samma ålder, men när de uppträder inför andra med *folklor*, klädda i folkdräktsdelar och opanci, då uppträder de som jugoslaviskor, på de sätt de tillägnat sig genom långvarig träning. De rätar på ryggen, sträcker upp huvudet, skjuter fram axlarna. De går på halvtå eller hela foten och flera av dem behärskar också de små snabba skakningarna, treperenje, som är så utmärkande för folkdanserna från mellersta Jugoslavien. När framträdandet är slut och de återgår till sitt ungflicksliv, kan de dra nytta av sina kunskaper, men de kan också välja att inte alls använda sig av dem.

Den uppresta hållningen och de kontrollerade rörelserna används av flera av de föräldrar jag talat med som en metafor för en disciplin och kontroll de vill inplantera i sina barn, en självdisciplin de anser att svenska ungdomar saknar. En väl utförd dans, där stolt

uppresta kroppar rör sig samtidigt i väl koordinerade mönster, utgör på samma sätt en metafor för det slags skola, hemmiljö och samhälle de säger sig vilja ge sina barn.

Framträdanden kan vara olika långa, de kan ha olika intensitet, symbolisk laddning och anspråk på formellt och representativt uppträdande. Det korta framträdande jag beskrivit här var informellt. Publikens intresse var först förstrött, men mot i slutet av de äldre flickornas första svit uppstod ett tätare förhållande mellan publik och aktörer. Musiken och dansen laddades med kraft och energi som fick omgivningen att försvinna längre i bakgrunden för en stund. Det är i sådana korta ögonblick som mycket av de mest betydelsefulla budskapen mellan människor kommuniceras. Genom att delta kom aktörer och publik att under en begränsad tid befinna sig inför varandra i bestämda positioner. Därigenom fick de förutsättningar för att utbyta erfarenheter av olika slag med varandra.

Alla de arrangemang jag beskrivit infördes snabbt, bestämt och subtilt. Det som krävdes var en specifik definition av vad som skulle hända och en aktivitet som kunde vidmakthålla denna definition. Den övervägande delen av alla specifika sätt att ordna deltagarna och deras aktiviteter i tid och rum uppstod som en direkt följd ur de krav som ställs på utövare av jugoslavisk folkdans, krav som i sin tur är relaterade till de estetiska ideal som bär upp hela genren. Samtliga aktörer på uppvisningen i Jordbro har tillägnat sig genrens uttrycksmedel och estetik genom mödosam träning, några i Jugoslavien, de flesta i Stockholm. Samtidigt har de tillägnat sig en mängd faktiska kunskaper och mer fiktiva föreställningar om de två världar som sammanförts i *folklor*, ett förgånget jugoslaviskt bondesamhälle och ett modernt, urbant storstadssamhälle. Ett intrikat samspel uppstår i mötet mellan denna speciella scenkonsts många gånger motsägelsefulla estetiska ideal och moraliska påbud och de möjligheter som jugoslaverna i Jordbro och Stockholm har att omplantera den, efter sina specifika förutsättningar. Ett lika intrikat samspel uppstår mellan vad de faktiskt förmår skapa och deras egen och andras förståelse av dem som en specifik grupp människor, som jugoslaver.

Folklor - från Jugoslavien till Stockholm.

Varifrån kommer modellerna för de slags framträdanden som flickorna i Edvard Kardelj och de andra jugoslaviska föreningarna ägnar sig åt? Hur kan folklor i Stockholm relateras till musik- och danslivet i Stockholm, historiskt och i nutiden? Låt oss nu se närmare på folklorens historia i Jugoslavien och därefter jämföra med hur den utövas i Stockholm.

Folklor-föreställningar presenteras ofta som autentiska representationer av ett ålderdomligt folkligt dansande och musicerande. Men inte desto mindre är det fråga om en modern internationell scenisk konstform, som tar sin utgångspunkt i lokala, regionala och nationella folkdans- och folkmusikstilar. De former av folklor som utövas bland jugoslaver i Stockholm har många specifika drag, men de är baserade på och direkt avledda av de som utvecklats i Jugoslavien. Dessa är i sin tur intimt förbundna med de som utövas i andra länder[45]. Rörelsemönster och steg må vara olika från region till region, liksom den ackompanjerande musiken och dräkterna, men formerna för den sceniska presentationen av danser och musik och det regelverk som omger hela verksamheten skiljer sig inte på något avgörande sätt från land till land. Denna konstform har miljoner utövare över hela världen. Kanske är det faktiskt den mest spridda av alla sceniska konstformer med musik och dans.

Folklor, och alla dess motsvarigheter i andra länder, är en genre med en spännande men så gott som helt outforskad historia, en historia som är nära förbunden med de stora sociala och politiska omvälvningarna i Europa på 1900-talet. En viktig orsak till att vi ännu vet så lite om dess framväxt och spridning är inbyggd i själva ramen. Precis som i teater och flera andra scenkonstformer, avser man i folklor att framställa en bild, en representation av något som finns eller fanns utanför scenens "här och nu". Den avgörande skillnaden är emellertid att pretentionerna på historisk autenticitet är större i folklor än i kanske någon annan scenisk genre. Med hjälp av en mängd konventioner, symboler och en omfattande retorik vänds uppmärksamheten effektivt från utövarna själva till det folk de föreställer. Två av de viktigaste orden i denna retorik är tradition och autenticitet. Tradition är i det här sammanhanget en sammanfattande term för en mängd faktiska kunskaper och mer eller mindre fiktiva föreställningar om folkets liv i förfluten tid. Traditionen är i folklor den självklara bakgrunden och den måttstock mot vilken utövarnas alla prestationer på scenen kan, ska och bör tolkas och bedömas. Autenticitet syftar på hur väl utförandet motsvarar denna måttstock.

Det finns i de flesta länder där folklor utövas en omfattande forskning om traditionen, det som ska representeras, och dessutom en mängd framställningar om hur autenticitet ska uppnås. Betydligt mindre intresse har ägnats folklor-genrens historia (Ronström 1991). En genomgång av det begränsade antal arbeten som finns, kompletterad med intervjuer med koreografer, musiker och dansare från Jugoslavien, Bulgarien, Ungern och Rumänien,[46] ger vid handen att folklor-genren i sin moderna utformning uppstod i Östeuropa direkt efter andra världskriget. Därifrån spreds den mycket snabbt till länder med nära politiska och kulturella relationer med folkrepublikerna i Östblocket (t ex Egypten, Sudan, Irak, Mongoliet), men också till en mängd s.k. "internationella

folkdansklubbar" som uppstod i bl.a USA, Israel, Holland och Skandinavien, i samband med de starka stämningarna för internationalisering och aktivt fredsarbete vid krigsslutet.

Det står också klart att genren baserats på framförallt tre olika typer av tidigare existerande sceniska konstformer, som alla i sin tur bygger på den dans och musik som utövats bland folket på landsbygden i Europa under mitten och slutet av 1800-talet. Det rör sig om de sätt att presentera folkdans och folkmusik som utvecklats i de olika inhemska folkdansrörelserna före andra världskriget; de som använts i "folklustspel" och "folkbaletter" av olika slag och som är en utveckling inom den klassiska baletten; samt mer specifikt de former som skapades i 30-talets Sovjetunionen av koreografer som Igor Mojsejev och Tatjana Ustinova.

I folklor har sceniska konventioner från alla dessa tidigare dans- och musikformer förts samman och därmed också många av de betydelser de en gång hade. Samtidigt har dessa inlånade uttryck blandats på oväntade sätt och givits en mängd nya innebörder och resultatet har blivit en komplex och många gånger motsägelsefull helhet. Det har medfört att genren kunnat utnyttjas för många olika ändamål samtidigt. Sett ur ett generellt perspektiv är folklor-föreställningar en av de viktigaste och internationellt mest spridda formerna för att inför publik gestalta nationell, etnisk, regional och lokal särprägel. Genrens många standardiserade konventioner för hur man kan, ska, och bör uppträda med folkmusik och folkdans på scen, tillhandahåller den enhetliga fond mot vilken de skillnader man vill lyfta fram blir synliga och jämförbara.

Folklor är alltså ingalunda en betydelselös eller perifer sysselsättning för ett fåtal särskilt intresserade. Tvärtom, genrens utveckling och stora utbredning är nära kopplad till nationella politiska rörelser. Folklor har spelat en betydande roll för skapandet av det moderna nationsbegreppet, för efterkrigstidens mellanfolkliga relationer och, inte minst, för uppkomsten och spridningen av specifika föreställningar om folk och folkliga traditioner i andra länder. Men här är det folklor bland jugoslaver i Stockholm som står i fokus. Jag ska därför endast ge en kort översikt över folklorens jugoslaviska historia och särskilt betona de mer eller mindre klart uttalade reglerna för hur dans och musik ska presenteras.

En av källorna till den moderna jugoslaviska versionen av folklor är den folkdansrörelse som uppstod vid 1900-talets början[47]. De stora och snabba sociala och politiska förändringarna på Balkan under andra halvan av 1800-talet hade lett till urbanisering, omfattande emigration och växande politisk medvetenhet. Under de första decennierna

på 1900-talet organiserades de första moderna politiska partierna och det var i nära anslutning till dem som de första folkdansgrupperna bildades. Efter första världskriget uppstod en massiv rörelse för nationellt oberoende och odlandet av folkliga traditioner. Under denna tid bildades på landsbygden, framförallt i de norra delarna av dagens Jugoslavien, en mängd körer av bybor som framträdde med traktens sånger, iklädda sina gamla folkdräkter. Som förebilder stod de sångsällskap med bl.a arrangerade folkvisor på programmet som funnits i de större städerna sedan slutet av 1800-talet.

I Kroatien växte sig Kroatiska Bondepartiet allt starkare, under ledning av den färgstarke politikern Stjepan Radic;. 1925 bildades i Zagreb "Seljac“ka Sloga", en kulturell organisation med nära anknyting till Bondepartiet och med uppgift att stärka den folkliga kulturen. "Seljac“ka sloga" fick snabbt bred uppslutning i byarna och en av dess första åtgärder var att samla byarnas körer i en särskild organisation, "Matija Gubec;". Det var inom denna organisation man kom på idén att ordna en särskild festival, en *smotra folklora ›* där ett antal bysånggrupper från olika delar av Kroatien skulle framträda med en repertoar av kroatiska folkvisor satta för kör. Festivalen hölls i Zagreb i maj 1926 och var den första i sitt slag i Kroatien och kanske också i hela Jugoslavien.

Festivalen blev en stor succé och man bestämde att den skulle återupprepas de följande åren. På festivalen 1927 framträdde två av grupperna med oarrangerade sånger och detta inspirerade ledningen till att särskilt be de medverkande grupperna att till nästa gång utöver de arrangerade sångerna också öva in ett antal folkvisor utan körarrangemang. En tredje festival hölls 1929, men strax därefter, i samband med att kung Alexander genom en statskupp tog makten i egna händer, förbjöds och upplöstes Kroatiska Bondepartiet, liksom också "Seljac“ka Sloga" och "Matija Gubec;".

1935 återuppstod "Seljac“ka Sloga" och redan samma år organiserade man en sångfestival i Zagreb. 13 olika sånggrupper framträdde, några med arrangerade sånger, några med traditionell stämsång och två av grupperna dessutom med folkdanser. Efter festivalen tillsattes en särskild kommitté, för att dra upp riktlinjer för kommande festivaler. Nu bestämdes det att festivalerna i fortsättningen skulle innehålla oarrangerade sånger och att också instrumental folkmusik, folkdanser och folkliga seder skulle ingå i gruppernas framträdanden. Kläderna skulle vara genuina folkdräkter och man skulle särskilt uppmuntra äldre personer och barn att delta. Innan grupperna tilläts uppträda skulle varje del av deras program underkastas noggrann prövning av en speciellt tillsatt jury, först på särskilda regionala samlingar och sedan, för de bästa

grupperna, under festivalen i Zagreb. Dessa beslut kom att bli avgörande för den följande utvecklingen.

På 1936 års festival deltog hela 52 grupper, varav 23 med dans. Fram till andra världskrigets utbrott hölls 8 större nationella festivaler i Zagreb och omkring 150 regionala och lokala festivaler runt om i Kroatien, alla innehållande såväl sång som dans och instrumentalmusik. I Serbien hölls den första stora folklor-festivalen, *Sabor narodnog s“tvaralastva*, i Beograd sommaren 1938. Bygrupper från hela Jugoslavien deltog och man upprepade den året därpå (Mladenovic; 1982). En liknande utveckling fanns också i andra delar av Jugoslavien.

Strax före ockupationen av Jugoslavien 1941 publicerade den kroatiske etnologen Branimir Bratanic; en liten skrift med en rad detaljerade anvisningar för hur bygrupper skulle framträda med folkdans och folkmusik. Komponerade sånger, sånger man lärt från noter och nyare folksånger fick på inga villkor framföras på en festival, inte heller utländska folkdanser (t ex csardas) eller danser från städerna (t ex polka, vals, foxtrot). Dragspel och fabriksgjorda tamburicor avvisades, liksom de i Kroatien sedan slutet av 1800-talet mycket populära tamburicaorkestrarna. Klädedräkten fick inte innehålla modeplagg från städerna eller utlandet. Moderna tyger eller broderier skulle inte få förekomma. Håret skulle inte vara benat, uppsatt, eller modeklippt.

Bratanic;s anvisningar var ämnade att bekämpa främmande inflytanden, från städerna och utlandet. Men det är intressant att notera att de också riktar sig mot en rad utbredda nationella symboler. Sånger som prisar kroater och den kroatiska hembygden, flaggor och små band med den jugoslaviska trikoloren var utslag av falsk patriotism, ansåg Bratanic;, och en sådan patriotism hörde inte hemma i en presentation av genuin folklor (Rihtman-Augus“tin 1988:16f).

I stort sett utgjorde denna skrift en sammanfattning av de regler och konventioner som redan införts i Kroatien, men nu stadfästes de och etablerades som det rätta sättet att presentera folkdanser och folksånger på scen. Liknande regler infördes samtidigt på andra håll i Jugoslavien och hela verksamheten fick därmed den institutionaliserade form den i stort sett ännu har.

Under kriget låg allt arbete med folklor nere. Omedelbart efter kriget återupptogs det med förnyad intensitet och en mängd grupper återuppstod eller nybildades. Större festivaler hölls stort sett varje år fram till 50-talets första år, varefter intresset för folklor i denna form avtog över hela Jugoslavien. Mot slutet av 60-talet och under hela 70-talet

ökade intresset kraftigt igen. 1966 återuppstod *Smotra folklora* i Zagreb och dit bjöd man nu också in utländska grupper. Sedan 1971 samlas de serbiska bygrupperna varje år till *Sabor narodnog s“tvaralastva* i Leskovac och sedan 1981 i Aleksandrovac. I Makedonien arrangeras årligen den stora Balkanfestivalen i Ohrid, med medverkande från hela Balkan och många andra länder. Utöver dessa anordnas varje år en mängd mindre festivaler överallt i Jugoslavien.

I denna sceniska form, som i Jugoslavien ofta kallas *izvorni folklor* (ung. "folklore från källorna"), framträder *selske folklorne grupe* (byfolklor-grupper) med danser, sånger och instrumentalmelodier och ibland med hela små scener som framställer folkliga livs- eller årstidsritualer, t ex bröllop, dop, *lazarice, filipovice* (jfr Dubinskas 1981). Allt som framförs ska härstamma från, eller på åtminstone något sätt kunna härledas till, utövarnas hemby eller dess närmaste omgivningar. Melodier och danser förses därför ofta med beteckningar som lyfter fram deras lokala särprägel och härstamning (t ex *Svrljiski cacak,* cacak från Svrljig), medan de förr oftare gick under mer allmänna beteckningar (t ex *u s“est, u tri koraka,* på sex, på tre steg (jfr Mladenovic; 1982).

Dräkterna är rikt broderade och utarbetade. Vanligen härstammar de från slutet av 1800-talet och var då avsedda att brukas på särskilda högtider. På fötterna bär man *opanci,* ett slags lädersandaler. Håret knyts upp eller flätas på traditionellt vis. Moderna tiders attribut, som högklackade skor, armbandsur, modefrisyrer och moderna smycken är fortfarande i princip inte tillåtna.

Danserna är en väl kodifierad repertoir av framför allt ring- och kedjedanser som var populära vid slutet av 1800-talet. De flesta av dem finns nedtecknade och utgivna i en eller annan form och dessa utgåvor har en central funktion som rättesnöre eller "facit" för hela genren[48]. 1900-talets populära pardanser anses inte lämpliga att uppträda med, även om de dansats i byarna sedan början av seklet[49]. Till de flesta danser hör en specifik sång eller dansmelodi, som inte är utbytbar. Danserna ska framföras så "autentiskt" som möjligt, dvs så som de en gång dansades på danstillställningar i byarna. I praktiken betyder detta att de ska framföras så som de återgivits i utgåvor med uppteckningar. Tillägg, utvidgningar och andra större förändringar leder vanligen till ingripande från en särskilt tillsatt jury.

Dock har flera viktiga förändringar införts. Framförallt gäller det förhållanden som har med dansens sociala funktioner att göra. Danser som tidigare kanske pågått i timmar måste på scenen kondenseras till några minuter. På festivaler tilldelas varje grupp vanligen 10 minuter, varför ett framträdande kan innehålla endast ett par längre eller tre,

fyra kortare nummer. Utanför scenen riktas uppmärksamheten i ring och kedjedanser vanligen mot *kolovodja*, dansledaren, eller mot ringens mitt. På scenen riktas uppmärksamheten mot scenkanten och publiken. Därmed får danserna en fram- och baksida de tidigare inte haft. I gruppernas repertoirer ingår ofta danser som tidigare hört till ritualer knutna till bestämda platser, årstider eller livsceremonier. På scenen tas inga hänsyn till sådana förhållanden. Där kan vinterritualer uppföras på sommaren, bröllopsdanser utföras utan giftermål och äldre personer tillåts framträda med danser som annars skulle ha varit förbehållna yngre (jfr Dubinskas 1981).

Sångerna ska vara från bybornas hemtrakt, framförda så som de upptecknats, utan särskilda arrangemang. Den ackompanjerande musiken ska spelas på flöjter, säckpipor eller tamburice av äldre typ. Dragspel, fiol, klarinett, gitarr och bas, de vanligaste och viktigaste instrumenten i byarnas dansliv under hela efterkrigstiden (jfr Marosevic; 1988), används om det inte går att uppbringa musiker som kan traktera de äldre traditionella instrumenten. De moderna elektroniska instrumenten, som under 1980-talet blivit allt vanligare över hela Jugoslavien, är helt otänkbara.

De aspekter av framförandena som mest övervakas och kontrolleras har med melodier och steg att göra. Men också sound och rörelsegestalter är noggrant övervakade. Även på denna "mikronivå" finns flera grundläggande förändringar jämfört med hur man i byarna musicerar och dansar utanför *folklor*-ramen. Till exempel har musikens och dansens tempo generellt sett ökat, särskilt bland yngre utövare och det finns numer en utbredd tendens att dansa på halvtå, medan man förr regelmässigt dansade på hela foten (jfr Mladenovic; 1982).

Särskilda kommittéer har att övervaka bygruppernas framträdanden och för detta ändamål organiseras årligen en mängd festivaler, där en speciellt tillsatt jury noggrant bedömer gruppernas dräkter, repertoir och stil. I juryn kan ingå etnologer eller musikforskare, musiker, koreografer, framstående dansare, lokala kulturpersonligheter, museitjänstemän etc. Deras uppgift är att ranka de medverkande grupperna på en skala från mer till mindre autentiska. Inte sällan ger juryn också detaljerade råd till gruppernas ledare om hur de ska kunna förbättra sina framträdanden[50]. De bästa grupperna kan sedan få möjlighet att medverka vid någon av de större nationella folklor-festivalerna, eller representera Jugoslavien vid någon festival utomlands.

Folklig balett och städernas grupper.

Om en av källorna till den moderna folklor-genren i Jugoslavien är *izvorni folklor*, bygruppernas scenframträdanden, så kan en annan sökas bland folkkulturens

entusiastiska förespråkare i städerna. Redan vid slutet av 1700-talet uppstod ett intresse för folkets kultur i vissa bildade kretsar i städerna, en parallell till utvecklingen i Tyskland och andra västeuropeiska länder. Med panslavismen och den illyriska rörelsen på 1800-talet riktades detta intresse framför allt mot gamla slaviska traditioner[51].

I städerna började man i de panslaviska och illyriska kretsarna utnyttja element ur den folkliga kulturen. Man klädde sig i dräkter inspirerade av folkdräkter, man lärde sig stycken av de gamla hjältesångerna utantill, man bildade en mängd sångsällskap som övade in och framförde arrangemang av folkvisor. På baler blev det populärt att dansa nykomponerade danser byggda på folkliga motiv, till melodier satta på teman från folkmusik. Så uppstod den repertoar som idag är känd som *gradske igre*, stadsdanser. De är ofta enkla sällskapsdanser, med grovt stiliserade steg och rörelser och de bär lätt igenkännbara namn, som *Krjaljevo kolo* (kungens ringdans), *Srbijanka* och *Nis“evljanka*. Också olika yrkesgrupper fick sina egna ringdanser i folklig stil, (*Officirsko kolo, Doktorsko kolo*), liksom de olika politiska partierna, (*Radikalka, Demokratsko, Liberalno kolo*) (Ilijin 1965).

Efter första världskriget intensifierades sökandet efter nationell och regional kulturell identitet med utgångspunkt i folkliga traditioner. Hjältarna i de gamla episka sångerna upphöjdes till nationella symboler och epikens tiostaviga versmått blev föremål för en verklig kult i bildade kretsar (Rihtman-Augus“tin 1988). Också städernas konstnärer påverkades av tidens strömningar. Den första baletten inspirerad av traditionell musik och dans kom till 1924 och på 30-talet skapade paret Pia och Pino Mlakar, två av Rudolf Labans elever, flera baletter i modern expressionistisk stil[52]. I dessa baletter fanns starka inslag av folklig dans och musik. Handlingen var förlagd till bymiljö och dansarna bar stiliserade folkdräkter. Dessa kompositörer och koreografer hämtade material från uppteckningar i böcker, från musiklärare och gymnastiklärare, men också från egna resor på landsbygden (Dunin 1984). Resultatet av deras ansträngningar att förena konstmusik och scenisk konstdans med folklig musik och dans blev en viktig förebild för många senare koreografer och av stor betydelse för framväxten av den moderna folklor-genren.

Under andra världskriget kämpade en armé av partisaner mot den tyska och italienska ockupationsmakten. Partisanerna kom från alla sociala klasser, men de flesta var bönder och lantarbetare. Landsbygdens traditionella uttrycksformer kom därför att spela en mycket viktig roll under befrielsekriget (Rihtman-Augus“tin 1976, 1978). När partisanerna intog städerna som segrare förde de självklart och självmedvetet med sig dessa former. En våg av "jugoslavism" gick genom landet och dess uttryck hämtades till

stor del från böndernas värld. På stadens gator sjöngs partisanernas sånger, på torgen dansades *Partizansko kolo* och *Kozarac“ko kolo*, kraftfulla ringdanser som under kriget använts som symboler för motstånd, styrka och sammanhållning och som nu också fick symbolisera det nya solidariska och egalitära samhälle man skulle bygga. Den dansande ringen av väl samordnade människor blev en bild: "Så som i dansen, så ock i livet" (jfr Ilijin 1965, Mladenovic; 1973).

På kort tid penetrerade landsbygdens livsformer varje del av stadslivet och blev också det väsentliga innehållet i den nya kulturpolitiken (Rihtman-Augus“tin 1988)[53]. En verklig feber utbröt, en *folkloromanija* som dansforskaren Olivera Mladenovic; skriver (1982). Överallt i städer och på landsbygden bildades *kulturne umetnic“ke drus“tve* (KUD), kulturella amatörföreningar, knutna till skolor, företag eller fackföreningar. Tidigare hade man i Jugoslavien haft för vana att uppkalla föreningar och organisationer efter betydelsefulla historiska personer. Nu var det de moderna hjältarna från befrielsekriget som skulle hedras. Till föreningarna "Branko Krsmanovic;", "Ivo Lola Ribar", "Joz“a Vlahovic;" och många andra strömmade ungdomar för att utbilda sig, spela teater, sjunga i kör, dansa balett och diskutera litteratur. Den utan tvekan populäraste och mest omfattande verksamheten i dessa föreningar var folkdans och folkmusik. 1948 hade det bildats 1600 kulturella amatörföreningar, med 2500 olika sektioner, i vilka över 50.000 personer deltog. Säsongen 47/48 gav de sammanlagt nästan 20.000 föreställningar inför nära en halv miljon åskådare (Dedic; 1981:124).

Denna "folkloromani" utgick ifrån och byggde vidare på landsbygdens gamla sociala dans och musikformer, bygruppernas *izvorni folklor*, sångsällskapens framträdanden och 20- och 30-talens folk-inspirerade konstmusik och balett. Men i det nya socialistiska Jugoslavien fick folkloren en annan ideologisk inramning. 1800-talets romantiska föreställningar om folket ersattes med en nyare revolutionär romantik (jfr Rihtman-Augus“tin 1976, 1988). Folklor blev nu ett av de viktigaste och bäst fungerande bindemedlen i det besvärliga arbetet att sammanfoga den nya statsbildningen till ett helt, till en nation.

En betydelsefull modell hämtades från Sovjetunionen. I sovjetisk kulturpolitik hade folkliga traditioner i flera decennier utnyttjats som instrument för statens intressen och utvecklingen mot det klasslösa samhället. Den kör av välkända ryska folksångerskor som hade skapats redan 1914 av Mitrofan Pjatnickij och sedan dess burit hans namn, utrustades på 1930-talet med en dansgrupp och en orkester med rekonstruerade folkinstrument. Pjatnickij-ensemblens koreograf Tatjana Ustinova arbetade i en stil som stod "folk-baletterna" nära, med en högt stiliserad dans för väl tränade balettdansörer

och till nykomponerad musik i folklig stil. På liknande sätt arbetade Igor Mojsejev med sin grupp inom Röda armén. Dessa ensembler kom att stå som modell för många grupper som bildades på 30-talet i flera Sovjetrepubliker[54]. Genom intensivt turnerande och deltagande i internationella festivaler fick den stil som skapats av dessa grupper en snabb spridning över Östeuropa och vidare till alla de länder som berördes av efterkrigstidens folkdansvåg[55].

1948 gick Stalin till storms mot "avantgardism" och "kosmopolitism" i konst och litteratur. Den nya kulturpolitiken skulle vara nationell, folklig, social och realistisk. Man beslöt att efter sovjetrysk förebild bilda statliga ensembler i alla Sovjetrepubliker och i de olika folkrepublikerna i Östeuropa[56]. Redan samma år bildades i Jugoslavien två statliga folklor-ensembler, den ena i armén och den andra, som fick namnet *Kolo*, underställdes serbiska kulturministeriet. 1949 bildades Kroatiens statliga sång och dansgrupp (från 1956 med namnet *Lado*) och senare tillkom *Tanec* i Makedonien, *S“ota* i Kosovo-Metohija och *Oro* i Montenegro. Till ensemblerna handplockades de bästa folkdansarna ur redan existerande folklorgrupper och uppdraget att leda dem gick till de ledande folklor-koreograferna i landet, bland dem Olga Skovran (*Kolo*), Zvonko Ljevakovic; (*Lado*) och Slavko Kvasnevski (*S“ota*) (Mladenovic 1960, Vuljevic; 1970).

Med dessa statliga ensembler börjar en ny era för folklor-genren. Koreograferna och kompositörerna som arbetade med dem hämtade sitt material från publicerade utgåvor av folkmusik och folkdans, från den egna ensemblens dansare och musiker, från expeditioner till byar där den traditionella dansen och dansen ännu levde starkt. De samarbetade med musikforskare, dansforskare, etnologer och de lånade stilmedel, koreografiska manér och sceniska konventioner från byfolklor, konstmusik och balett, samt inte minst, från de sovjetiska ensemblerna. Denna första generation av statligt anställda folklor-koreografer skapade på några få år en ny och egen stil, de förnyade och utvidgade genren åt alla håll. De hade större ensembler än någonsin tidigare med skickligare dansare, fler musiker och ett större urval instrument. De gjorde större och mer varierade program med solistiska inslag, många klädbyten etc. Koreografierna blev längre och mer komplicerade och många nya sceniska grepp infördes.

De nya professionella grupperna blev snabbt mycket populära. De gav bejublade föreställningar över hela landet. De blev de stora förebilderna för alla de tusentals amatörensembler som bildades i Jugoslavien under efterkrigstiden. (Mladenovic; 1960, Dunin 1984, Dimoski 1977, Ronström 1988c). Snart blev de efterfrågade också utomlands och de började turnera flitigt över hela världen. Därigenom blev de viktiga förebilder också för de många folkdansgrupper och klubbar som bildades i flera

storstäder vid början av 50-talet, bl.a New York, San Fransisco, Amsterdam och Stockholm. Precis som sina motsvarigheter i de andra folkrepublikerna användes Kolo, Lado och Tanec som en slags kulturambassadörer. Ofta sändes de till länder med vilka man var på väg att upprätta viktiga politiska eller ekonomiska förebilder. Dessa gruppers framträdanden blev en av de viktigaste källorna för föreställningarna i Västeuropa och USA om människors liv och leverne på Balkan.

Efter bara några år började en process som bäst kan beskrivas som 'traditionalisering'. Den första generationen professionella dansare ersattes av yngre krafter. De äldre började nu istället undervisa olika amatörgrupper och de utnyttjade därvid den repertoir de lärt sig, samtidigt som de formade om den för att passa de nya behoven. De yngre, som inte själva deltagit i skapandet av den nya stilen, ställdes inför de koreografiska sviterna som redan existerande helheter som de hade att tillägna sig utan förändringar. När dessa yngre senare byttes ut och fick börja arbeta som lärare i amatörgrupper lärde de också ut sviterna, men nu oftare i större sammanhängande enheter. På så sätt uppstod en standardiserad repertoar av danser som så gott som alltid framförs tillsammans, större och mindre oupplösliga enheter som kan kombineras på idel nya sätt. Så gott som varje folklor-grupp har någon eller några av dessa tidiga "klassiska" koreografier på repertoaren, hela eller i delar, och de har också spritts till grupper i USA, Australien och Västeuropa (jfr Ronström 1988c).

Intresset för folklor nådde en höjdpunkt 1953. Därefter, i samband med den politiska omorienteringen efter brytningen med Sovjetunionen, stagnerade hela amatörkulturrörelsen. Allt som kunde misstänkas vara påverkat av stalinism utrensades och de socialrealistiska dogmerna övergavs. I samband med att Jugoslavien började staka ut sin egen väg, uppstod en mycket stark tendens att på alla områden markera politiskt oberoende och bekämpa allt som hade att göra med äldre sociala formationer (Rihtman-Augus“tin 1988:17f). Många grupper lades ner under denna period och intresset för de grupper som överlevde minskade. I början av 1970-talet ökade intresset för folklor starkt över hela Jugoslavien. Enligt officiell statistik över amatörgruppernas verksamhet gavs 1956/57 2745 föreställningar med folkmusik och folkdans inför en publik på sammanlagt ca 890000 personer. 1976 gavs drygt 8000 sådana föreställningar inför nästan 5 miljoner människor. 1956/57 fanns ännu 1692 sektioner för folkdans i amatörföreningarna, 1970/71 hade de minskat till 475 men 1975/76 hade de återigen ökat till 1128 (Dedic; 1981).

Under de senaste decennierna har folklor-verksamheten i Jugoslavien stabiliserats och institutionaliserats. De flesta ensembler är idag organiserade i de olika republikernas

amatörunioner. Dessa arrangerar kurser och utbildning för dansare, musiker och ledare och de publicerar material av olika slag direkt för grupperna. De ordnar festivaler och tävlingar och de utser en särskild nämnd som kontinuerligt inspekterar gruppernas arbete och bedömer deras resultat.

Grovt sett sönderfaller folklor-genren idag i Jugoslavien alltså i två delar; en äldre, bestående av bygrupper som framför musik och dans endast från den egna hemtrakten, och en yngre, bestående av de professionella ensemblerna och amatörgrupperna i städerna som framför musik och dans från hela Jugoslavien. Men samtidigt har de olika stilarna påverkat varann och blivit allt mer lika. Bygrupper och amatörgrupper lånar av de professionella grupperna, som i sin tur lånar av bygrupper och av balett, fridans och utländska professionella folklorgrupper.

Företrädare för *Savez amatera Srbije*, serbiska amatörunionen, menar att bland städernas amatörgrupper finns två inriktningar. En säger sig representera autenticitet och trohet mot traditionerna (t ex föreningen "Ivo Lola Ribar") och framför traditionell dans och musik i så obearbetat skick som möjligt, med relativt enkla koreografier och musikaliska arrangemang. Den andra säger sig stå för utveckling och förnyelse genom *stilizacija*, stilisering (t ex "Branko Krsmanovic;")[57]. Utgångspunkt för en koreografi kan vara en folkvisa, en dikt eller en bild och kring den bygger man en liten dramatisk historia. I dansen finns många teatrala inslag och stilmedel från balett och operett. Musiken är ofta hårt arrangerad, med många konstmusikaliska stilmedel (utvecklad funktionsharmonik, kontrapunkt, genomföringsdelar etc). Medan den första inriktningen har många anhängare inom kulturbyråkratin och i de kommittéer och juryer som granskar grupperna, tycks den andra väcka större anklang hos den breda publiken, och inte minst viktigt, hos de Tv-producenter som varje vecka sänder folklor i en eller annan form.

Folklor i Beograd och i Stockholm.

Redan av denna genomgång står det klart att de former av folklor som utövas av flickorna i Edvard Kardelj och de andra jugoslaviska föreningarna i Stockholm har ett nära förhållande till den folklor med starkt nationella förtecken som utvecklades i Jugoslavien efter kriget, och som i sin tur går tillbaks på den sceniska folkdans som uppstod redan i början av 1900-talet. Men vilka skillnader och likheter finns det? För att närmare kunna följa om och i så fall hur jugoslaverna i Stockholm omformat och anpassat genren till sina speciella förhållanden besökte jag en rad folklor-grupper i Jugoslavien. Här följer först en beskrivning från en repetition med en av dessa grupper, en amatörensemble från Beograd, och därefter en beskrivning av en repetition med

folklorgruppen i jugoslaviska föreningen Vladimir Rolovic; i Stockholm. I de båda beskrivningarna har jag fäst särskild uppmärksamhet vid organisationen av rum, tid och aktörer, samt vid aktörernas klädsel, lokalernas utformning, affischer och reklambroschyrer, de små historier med vilka man ackompanjerar dansandet och musicerandet, kort sagt de medel med vilka verksamheten inramas och tilldelas en specifik tolkningskontext. Anledningen till att jag valt att beskriva repetitioner är att likheter och skillnader visade sig framträda tydligare i det mer vardagliga arbetet i de egna lokalerna än under framträdanden, där man ofta har liten kontroll över scenens utformning och utsmyckning etc.

"Djoka Pavlovic;"

En av Beograds 106 *Kulturne-umetnic“ke drus“tve*, kulturella amatörföreningar, är "Djoka Pavlovic;"[58]. Föreningen bildades 1945 inom PTT, det statliga post, telefon och telegrafbolaget, och medlemmarna värvades framförallt bland de anställda. Under uppbyggnadstiden sände bolaget ut många ungdomar på reparations- och konstruktionsarbete. Efter arbetet samlades de för att sjunga, dansa och spela och när de senare återkom till Beograd slussades de in i någon av föreningens sektioner, för körsång, solistisk sång, folkmusik eller folklor. Idag är föreningen öppen för alla som vill vara med, studenter, arbetare och tjänstemän. Föreningen bekostas ännu av PTT och fortfarande är många av dess medlemmar anställda där.

Folklorensemblen, som räknas till en av de bättre i Beograd, leddes under många år av Trajc“e Simenovski, en skicklig amatörkoreograf från Makedonien. Under hans ledning byggde man upp en repertoir av sviter från hela Jugoslavien. Flera av dessa koreografier har sedan förvaltats i gruppen och finns ännu på repertoiren. Ensemblens nuvarande ledare och koreograf, Vukosav Z“ivkovic;, vill försöka gå i Simenovskis fotspår och behålla "Djoka Pavlovic;s" karaktär av autentisk grupp. En särskild status har de koreografiska sviter som byggts på danser man själva samlat in *na terenu*, på fältet. Z“ivkovic; betonar att man fortfarande försöker ge sig ut på landsbygden för att skaffa material, särskilt till regioner vars dans- och musiktraditioner inte undersökts. Men idag är det svårare än på Simenovskis tid. Det är bara de äldre som minns de gamla danserna, säger Vukosav Z“ivkovic;, och de har av åldersskäl ofta svårt visa dem. "De yngre har aldrig lärt dem, de vet inte hur man gör."

Ensemblen består av två delar. *Prva grupa*, första gruppen, har 50 medlemmar, organiserade i 25 mer eller mindre fasta par. De repeterar tre kvällar i veckan, omkring två timmar varje gång. Därutöver ger de uppvisningar i Jugoslavien och utomlands. Omkring 40 föreställningar hinner man med på ett år. *Vtora grupa*, andra gruppen, är en

rekryteringsbas, där tränar de som aspirerar på en plats i uppvisningsgruppen. Allt arbete är gratis. Ingen av dansarna betalar något för träningen eller får betalt för uppvisningarna. Pengarna man får in går till gemensamma omkostnader och lön till ensemblens koreograf och ledaren för orkestern. De två största utgiftsposterna, folkdräkterna och musikinstrumenten, måste dock deltagarna delvis själva bekosta.

De flesta av dansarna började dansa i tonåren och vanligen är de aktiva 8-10 år. Fram till de senaste åren har det funnits långt fler som vill vara med än man kan ta emot, det gäller såväl pojkar som flickor. Konkurrensen om en plats i uppvisningsgruppen har varit hård. Man har därför kunnat ställa mycket höga krav på närvaro och engagemang, vilket också lett till att man kunnat hålla en hög nivå när det gäller teknik och precision i utförandet. Ännu är folklor mycket populärt bland flickor. Man kan fortfarande välja och vraka för att få fram de bästa dansöserna. Svårare är det dock med pojkarna numera. "De spelar hellre fotboll", säger flickorna i ensemblen.

Musiken är ett annat stort problem. Tillgången på musiker som behärskar folklorrepertoiren har minskat, liksom deras vilja att arbeta utan betalning i en amatörförening. Musikerna spelar en tid i ensemblen, men går sedan över till en annan förening som kan bjuda dem bättre villkor, eller börjar de spela för pengar på kaféer och på bröllop. Som alla andra ensembler strävar "Djoka Pavlovic;" att hålla en orkester med ett par dragspel, en fiol, *frula* (flöjt), *tamburice*, bas, gitarr och trummor. Men ofta får man nöja sig med en eller två dragspelare utan större erfarenhet och rutin.

Av dansarna och musikerna i "Djoka Pavlovic;" krävs alltså att de utan ekonomisk ersättning är villiga att repetera flera kvällar i veckan under många år, och dessutom uppträda en eller ett par gånger i veckan. Att få syssla med dans och musik är för många lockelse nog, men därutöver är möjligheten att få resa utomlands en viktig drivkraft. Precis som de flesta andra liknande ensembler har "Djoka Pavlovic;" en reklambroschyr, där ett stort utrymme upptas av en lista över vilka länder man besökt, vilka festivaler och tävlingar man uppträtt på. Sådana listor är ett stående inslag på reklambroschyrer för många olika slags artistgrupper över hela världen och mest används de väl som ett slags mått på internationell framgång och popularitet. Men för amatörgrupper som "Djoka Pavlovic;" i Jugoslavien är de kanske ändå viktigare som en konkret redovisning av de belöningar som väntar den som är villig att satsa tillräckligt med tid och energi. Under hela 50-talet och fram till mitten av 60-talet var folklorgruppernas utlandsturnéer i stort sett de enda möjligheterna som gavs ungdomar att resa utomlands överhuvudtaget. Fortfarande är resorna till festivaler i andra länder en

betydelsefull morot, särskilt som ungdomarnas ekonomiska situation i dagens Jugoslavien knappast tillåter dem att resa ut på egen hand.

"Djoka Pavlovic;" repeterar i egna lokaler i centrala Beograd. Det finns ett litet kontor, en bar med öl och smörgåsar, och två ganska små salar för dansträningen. Rummen är vitmålade och kala och upplysta av kallt lysrörsljus. På några ställen hänger en medelålders Tito inom glas och ram, bredvid färgglada affischer från Yugotours med folkdräktsklädda ungdomar uppställda till dans. Över hela lokalen ligger en tung doft av gymnastikkläder och svett.

Strax före sju kommer dansarna och blir noggrant avprickade i ett närvaroprotokoll. Det finns ingen plats att byta om och knappast tid heller. Ikväll är det de 14 bästa paren som ska träna, de som har valts ut att representera gruppen på en förestående utlandsturné. Samtliga är i 20-25 års åldern. Killarna är muskulösa och vältränade. De dansar i sportoveraller och gymnastikskor, bara två bär opanci. Också några flickor har sportkläder och gymnastikskor, men de flesta har t-shirts, tunna kjolar och *opanci*. En ung dragspelare har också kommit, han sätter sig i ett hörn med utsikt över dansgolvet. Nu kommer också koreografen Vukosav Z“ivkovic;, eller Vule som han kallas och repetitionen kan börja.

Vule ställer sig mitt framför dansarna, med dragspelaren på sin vänstra sida, och leder uppvärmningen till en slovensk polka. Dansarna ställer upp sig på två linjer, var och en på sin bestämda plats. Den första koreografin som ska repeteras är Vules egen "Vlas“ke igre iz okoline Kladova", vlachiska danser från Kladovo-trakten. Man kör koreografin rakt igenom utan avbrott. De här danserna är snabba och fodrar stor precision och det är tydligt att gruppen gillar dem. På bestämda ställen ropar alla samtidigt: *"Hi ha!", "Hej, hej iaras“a!", "Hop-s“a!"*, som brukligt är när vlacher dansar. Nästa svit är "Danser från Makedonien", *Makedonija* som man säger kort och gott. Det är en av Trajc“e Simenovskis koreografier och den har funnits på repertoaren i snart 40 år. Den inleds med en enkel *lesnoto* till fin och kraftfull sång av flickorna. Sen följer en rad danser i ojämna taktarter och rasande fart.

I snabb följd drar man igenom "Vranje", "S“opsko", "Rumunija" och "Rugovo". Varje svit innehåller 3-4 danser, tillsammans mellan fem och åtta minuter. Danserna är utvalda för att presentera något "typiskt" för varje område. Således dansas "Vranje", de sydserbiska danserna, med flickorna i huvudrollen. De markerar särskilt höftrörelserna, skak i axlarna, och lätta snabba steg. I den avslutande cocek dansar de med tamburiner och olikfärgade sjalar. På föreställningar bär de dessutom *s“alvare*, vida och färgglada

byxor av "turkiskt" snitt. I "S“opsko" är det killarnas tur. Det är kedjedanser från s“opernas område på gränsen mellan Serbien och Bulgarien och de dansas tätt tillsammans, med höga knälyft, synkoperade stampserier och snabba invecklade riktningsbyten. Till dessa danser hör en vit dräkt, med svarta benlindor och höga skinnmössor. "Rugovo" avser att illustrera albanernas danstraditioner. Först en stridsdans med stora böjda sablar, därefter en mjuk och vacker långsam dans för kvinnor, sen "S“ota", en fri pardans där en man och en kvinna figurerar för varandra, därefter "Podrimsko oro".

Nästan alla folkdansgrupper av "Djoka Pavlovic¸s" typ utför liknande eller nästan identiska sviter. De utgör en standardiserad repertoar, bemängd med stereotypier om hur människorna i utvalda delar av Jugoslavien klär sig, dansar, tänker och lever. Albaner är krigiska, men höviska mot kvinnor. Soper bor i bergen och är vana att klättra, därför dansar de snabba danser med höga knän. De är stolta och vana att samarbeta, därav deras uppresta hållning och väl koordinerade rörelser. I Vranje-trakten bor många zigenare. De har spännande danser för kvinnor, med nästan utmanande rörelser i höft och överkropp. Makedonier bär tunga, rikt broderade dräkter, behängda med smycken i silver. Därför har de också många tunga danser, ofta i långsam 7/8-takt. Men å andra sidan bor de i bergiga trakter, därför har de också snabba danser, med många turer och invecklade stegkombinationer och dessutom i spännande ojämna taktarter.

Bild 5. Aramisko oro. Kraftfulla och krigiska danser har en grundmurad popularitet i Jugoslavien. Danser som denna har starkt bidragit till upprätthållandet av stereotypier om folk och folkgruppers lynne och levnadssätt .

De populäraste sviterna bland såväl dansare som publik är utan tvekan de som innehåller snabba och tekniskt svåra danser, med många steg och turer. Sådana är t ex de från S“umadija i Serbien och centrala Makedonien. Vranjedanserna intar en särställning för flickorna, i det att de ger dem möjlighet att spela ut ett särskilt kvinnligt register och de är också av samma skäl mycket populära hos publiken. På samma sätt har pojkarna i "S“opsko" och de vlachiska danserna särskilda möjligheter att agera på ett specifikt manligt vis.

Ensemblen "Djoka Pavlovic;" har ett trettiotal sviter på repertoaren. I ett helaftons program hinner de med ett tiotal större sviter och däremellan sånger och instrumentalmusik av orkestern och särskilda solister. Så gott som varje framträdande

har de "Vranje" och "S“opsko" på programmet och Vule påpekar särskilt att applåderna ofta är så kraftiga att de måste bisseras.

Kvällens repetitionsarbete kännetecknas av målmedvetenhet och koncentration, utan överflödigt tal. Mellan de olika sviterna byter dansarna några ord med varandra och bara vid enstaka tillfällen kommenterar Vule utförandet av dansen och musiken. Överhuvudtaget ges mycket lite verbal instruktion, trots att många kommer av sig, missar steg, går åt fel håll etc. Det är inga nyheter som ska övas in ikväll, det gäller istället att nöta in och slipa på välkända nummer. Såväl dansarnas som koreografens uppmärksamhet riktas mot hur ringar och linjer rör sig i rummet, inte vid enstaka steg och individuell stil. Efter drygt två timmars hård träning i högt tempo är de flesta genomvåta av svett. Repetitionen avslutas med en öl i baren, några ord växlas och sen skyndar alla iväg hem för att duscha och byta om. Redan i övermorgon är det dags för nästa övning.

Vladimir Rolovic.

Det är en fredag i april 1984, klockan är halv sex. I caféet sitter Vera och några av föreningens stamgäster. De dricker kaffe, röker och pratar. Flickorna i folklorgruppen anländer. De kommer resande från Hagsätra, Vårby Gård, Södermalm och några har sina föräldrar med sig. Nu kommer också Giga och honom känner alla. Ett hejande på hög volym utbryter. Flickorna går direkt och byter om till sina dansкläder. De flesta har T-shirt och träningsbyxor, lätta och luftiga kläder i sportig stil och i de senaste pastellfärgerna. På fötterna har de opanci eller svarta "kinaskor" utan klack.

Strax efter sex, efter att ha avslutat kaffe och samtal i lugn och ro, går Vera och Giga till repetitionssalen. Det är ett ganska stort rum, väl upplyst av lysrör i taket. Fönstren mot gatan är förhängda med tunna vita gardiner och över dem hänger de svenska och jugoslaviska flaggorna draperade runt porträtten av Tito och Carl XVI Gustaf. Långväggarna som representerar scenens fond och front är behängda med färgglada folklor-affischer från olika delar av Jugoslavien. Under folklorrepetitionerna på fredagkvällar och söndagseftermiddagar är detta lokalens centrum. Folk brukar komma och gå, de tittar in för att hälsa, se på danserna och lyssna på musiken. Längs ena kortväggen står ett tiotal stolar uppställda för dessa åskådares behov.

Vera ställer sig mitt i rummet, med ryggen mot den fiktiva scenens front och Giga tar plats till vänster om henne. Flickorna ställer upp sig på linje, vända mot "publiken" och Vera ordnar dem noggrant, i längdordning och efter färdighet. Först, längst till höger, ställer sig S“as“a och Anita, de äldsta, längsta och duktigaste flickorna, som också är de

som varit med längst. Sist står Danica, en av de kortaste, men samtidigt en av de duktigaste. Efter en stunds omflyttningar lyckas Vera maka ihop flickorna och ge dem de platser de i fortsättningen ska ha.

Bild 6. Folklorrepetition med "stora gruppen" i "Vladimir Rolovic;s" lokaler.

Det här är *velika grupa*, den stora gruppen, den ena av Rolovic;s två folkdansgrupper. Den lilla gruppen, *mala grupa*, består av ett tiotal flickor och pojkar i åldrarna 5-12 år. *Velika grupa* är föreningens ansikte utåt vid de tillfällen man behöver en "officiell" representation. Man gör uppvisningar runt om i Stockholmsområdet, men också på andra håll i Sverige och till och med i Norge och Finland. Mest dansar man på egna och andra föreningars fester och jubiléer, ibland också på invandrarkulturdagar och liknande, anordnade av ABF eller någon kulturkommitté. Under en period hade man sådana uppvisningar nästan varje månad, men senare har antalet minskat.

De här flickorna är redan tredje generationens dansare i Vladimir Rolovic;. Den första gruppen bildades 1973 och bestod till större delen av män och kvinnor i yngre medelåldern, de flesta med erfarenhet från folklor i Jugoslavien. När några av dem så småningom bröt sig ur och fortsatte på egen hand bildade Vera en ny grupp kring de flickor i övre tonåren som blev kvar. Samtidigt började hon också arbeta med en barngrupp. När de äldre flickorna i början av 80-talet plötsligt beslutade sig för att sluta blev det barnen som fick ta över. De flyttades nu upp till *velika grupa*, stora gruppen, och en ny barngrupp rekryterades. På liknande sätt pulserar de flesta föreningars folklorgrupper i cykler om 5-6 år.

Flickorna i Vladimir Rolovic; är redan ganska erfarna dansöser, trots att de yngsta bara är några och tio och de äldsta runt femton. En del är födda i Jugoslavien, en del i Sverige, men samtliga har växt upp i Stockholmstrakten. Ett par flickor kommer från blandade äktenskap, men de flesta har både mor och far från Jugoslavien. Gruppen består av omkring 20 flickor, men för det mesta fattas det några på repetitioner och framträdanden.

Vera talar tyst och bestämt och med stor auktoritet. Flickorna lyssnar uppmärksamt på hennes instruktioner. Giga gäspar och väntar på att få komma igång. Nu annonserar Vera vad som ska dansas: "Makedonsko devojc‟e", en svit danser från Makedonien som Vera satt ihop av tre danser. Giga börjar spela, mjukt och säkert och flickorna följer fint i rytmen. Efter den instrumentala inledningen sjunger flickorna starkt och hyfsat rent

om flickan från Makedonien som är vacker som färgrik bukett: *Makedonsko devojc“e, kitka s“arena*. "Sjung ut!" uppmanar Vera. Koreografin är enkel, i stort sett en kedja som rör sig i cirkel. Flickorna dansar sviten rakt igenom utan avbrott. Efter "Makedonsko devojc“e" följer den livligare "Struga" och sist "Crnogorka", en dans från "Svarta bergen" norr om Skopje. Vera tittar på och sjunger med ibland.

Nu annonserar hon "Vojvodina". Sex flickor väljs ut att dansa, de andra får hänga med och härma så gott de kan. Vera instruerar: Sätt händerna i midjan och skjut fram axlarna ordentligt! Giga är halvt frånvarande, men följer ändå rutinerat med. Vera: "Alla måste sjunga med!" Hon visar stegen och stilen i de olika danserna helt kort. Hela kroppen är behärskad, nästan styv. Överkroppen är lätt framålutad från midjan. Fötterna rör sig snabbt och bestämt i sextondelar, men rörelserna fortplantas knappast alls till överkroppen. Den första dansen, "Bunjevac“ko kolo", är ursprungligen för grupper om tre, en man och två kvinnor, men här får de större flickorna spela männens roll. Därefter ringdansen "Hajd' u kolo",och några danser till.

Tre medelålders män följer repetitionen intresserat, sitter ett tag, går ut och kommer tillbaka igen. Flickorna är medvetna om dem och om mig, men de försöker att inte låtsas om oss. Nu övergår flickorna till danserna från Banat, därefter "Srbija" och "Balun", en dans från Istrien som Vera tagit upp nyligen och som flickorna synbarligen inte är så förtjusta i. Alla sviterna har små enkla koreografier som utnyttjar scenen i djupled men knappast alls åt sidorna. Vera ger sparsamt med instruktioner, säger några ord då och då, visar något steg. Flickorna följer henne uppmärksamt och det märks att de vill efterlikna hennes dansstil, med snabba bestämda steg på hel eller halvtå och behärskad kroppshållning.

I pausen serveras saft till flickorna. Vera och Giga dricker kaffe och röker och man hinner också samtala en del med väntande föräldrar och andra gäster. Efter paus dansar man rakt igenom "Katanka" från östra Serbien och därefter "Pirot". När Vera lär ut sånger förklarar hon ovanliga ord i texten och hon försöker också sätta in sången och dansen i ett större sammanhang. En egenhet i sången är att varje vers avslutas med ett högt rop i falsett, s.k. *gukanje*. Det är ett mycket vanligt drag i framförallt kvinnors sånger i |östra Serbien, Makedonien och Bulgarien. Vera kommenterar för flickorna: "Ja, dom i östra Serbien, dom brukar skrika så när dom dansar eller när dom sjunger, så där högt".

"Hrvatska", som inleds med sången *Dobar vec“er*. "Varsågod och gå ut på scenen" säger Giga och vill att flickorna ska skynda på. Musiken får gå från början till slut utan

avbrott. Vera rättar då och då: "Håll formen! Vidare ringar! Tätare ringar! Gunga inte så mycket upp och ner!" Bara ibland visar hon hur en rörelse ska utföras. Efter varje svit står flickorna stilla en stund, sen går de på linje fram mot "publiken" och bugar sig. De blir lite generade för min kamera, kanske för att det känns konstigt att tacka en publik som inte finns för applåder de inte fick. Men det är ju scenprogram man repeterar och de här flickorna är vana att man ska titta på dem när de dansar.

Giga spelar nu "Pajdus‟ko" helt kort, liksom för att börja igen med de makedonska danserna. Men sen övergår han snabbt till "Nis‟ka Banja", den avslutande melodin i "Vranje". Disciplinen bryts med ens, flickorna rusar till bänken i hörnet där det ligger en plastpåse med tunna sjalar i olika färger. Flickorna kivas för att få en sjal i sin favoritfärg. Vera och Giga ler åt dem, det är tydligt att de kommit överens om att spara danserna från trakten kring Vranje i Sydserbien till slutet som en karamell, de är ju flickornas favoritdanser. Första dansen i sviten är "Vranjanka", en långsam dans i mjukare stil än de tidigare danserna. Första taktslaget har ett ordentligt häng på ettan. Andra och tredje taktslaget markeras i höfterna med ett litet vick i sid- och höjdled. Den andra dansen är "Nis‟ka Banja", i snabb 9/8. Den dansas med sjalar och tamburiner, i en utpräglat kvinnlig stil. Händernas rörelser, axlar, höfternas gungande, de sammanhållna knäna och de små snabba stegen, huvudet lätt på sned, blicken fäst i golvet snett framför, allt sammantaget ger ett mjukt och utpräglat kvinnligt intryck.

När dansen är slut och tamburinerna och sjalarna samlats ihop har flickorna bråttom iväg. Föräldrarna väntar i sina bilar, de som har närmare hem rusar till tunnelbanan. När flickorna har försvunnit får Giga en bok med danser från Makedonien av Vera. I den har hon prickat för de danser Giga måste lära sig för kommande repetitioner

De två folklorgrupperna "Djoka Pavlovic;" och "Vladimir Rolovic;" är på en gång lika och olika. De arbetar med i stort sett identiska mål, samma grundläggande estetik, samma slags uttrycksmedel och regler för utförandet. Också annat är lika: såväl i Jugoslavien som i Sverige har man problem med ekonomi, lokaler och folkdräkter och det är svårt att få tag i kompententa musiker och manliga dansare. På andra områden finns tydliga skillnader. I Jugoslavien är aktörerna äldre och av båda könen. De repeterar oftare och hårdare, hela arbetet är inriktat på framträdanden. Folklor är en del av ett större och självklart sammanhängande helt, det som repeteras är förankrat också utanför repetitionerna, historiskt, språkligt, symboliskt. I Stockholm är aktörerna betydligt yngre och de är så gott som uteslutande flickor. De repeterar mindre ofta, de framträder sällan, nivån och ambitionerna är på det hela taget lägre.

Men fastän så mycket av förutsättningarna för utövandet av folklor är annorlunda i Stockholm är det fortfarande folkloren i Jugoslavien som är den självklara referensramen. En betydelsefull del av arbetet går därför ut på att åstadkomma en inramning som kan få folkloren att framstå som trovärdig och meningsfull också i sitt nya sammanhang. Den kanske viktigaste skillnaden mellan folkloren i Jugoslavien och i Stockholm hänger nära samman med detta. För koreografer, musiker och andra ledare i Jugoslavien är det viktiga med folklor själva dansen och musiken, de estetiska och konstnärliga dimensionerna av verksamheten. De flesta av dem jag talat med är medvetna om att folklor i vidare mening också har betydelse för framställandet och spridandet av modeller för vilka de olika folken i Jugoslavien är och har varit, för upprätthållandet av deras historia och kultur. Men det är inget de lyfter fram och betonar i det konkreta arbetet, det framstår snarare som effekter av de konstnärliga överväganden de ständigt är sysselsatta med. För ledarna i Stockholm framstår det däremot som självklart att deras arbete med folklor till stor del handlar om dessa "effekter". Skillnaderna mellan folklor i Jugoslavien och Stockholm handlar således inte så mycket om hur genren är organiserad, utan om hur den är inramad, dess sociala betydelse och förankring.

Folklorens viktigaste aktörer är koreografer och musiker. I beskrivningen ovan har vi mött Vera och Giga och i en tidigare beskrivning av ett folklorframträdande i Jordbro har vi mött också Rade och Hazim. De är de fyra mest aktiva av de sammanlagt omkring 10 personer som varit verksamma som koreografer och dragspelare på folklorens område bland jugoslaverna i Stockholm sedan början på 1970-talet. Som expressiva specialister är de bärare och förvaltare av några av jugoslavernas viktigaste samlande symboler. Genom sin särskilda kompetens kontrollerar de folklor-genren, både vad det gäller själva utövandet och de "effekter" detta utövande kan få för deltagarna. De tillhandahåller också de nödvändiga nycklar, med vilka hela verksamheten kan placeras i en ram som gör den meningsfull mot två samtidiga horisonter, en jugoslavisk och en stockholmsk/svensk. Detta gör dem till särskilt betydelsefulla och framträdande personligheter inte bara i folkloren, utan i den jugoslaviska världen i Stockholm och Sverige som helhet. Vilka är då dessa personer och varifrån och hur har de skaffat sig sina speciella kompetenser? Hur kom det sig att de lämnade Jugoslavien för att bosätta sig i Stockholm? Hur utnyttjar de sina kunskaper i arbetet med folklor i sin nya hemstad? Hur omformar de genrens uttrycksmedel och anpassar dem till de resurser som står dem till buds?

Andra viktiga frågor är hur folklor upprättar särskilda rums- och tidsdispositioner och ordnar aktörernas och publikens kroppar och sinnen på bestämda sätt i förhållande till

varandra och omgivningen. Inte minst viktigt här är den yttre inramningen, t ex bilder, ljus, ljud och lukter. De viktigaste nycklarna till förståelsen av folklor i Stockholm som en specifikt jugoslavisk verksamhet är dock inte de omgivande symbolerna utan dess sound och rörelsegestalter. Vad kännetecknar dessa? Hur är de uppbyggda? I kapitlets avslutande del ska jag diskutera olika aspekter på folklorens organisation och inramning och dess betydelse som nationell representation.

Folklorens expressiva specialister.

Vera Dolinaj är född och uppväxt i Beograd, i Serbien. Modern var slovenska och fadern från Makedonien. Sina första danser lärde hon sig i småskolan och efter att ha gått ut grundskolan, blev hon 1946 antagen som yngsta elev på en nystartad ettårig kurs för folkdansledare. Kursen anordnades av serbiska kulturministeriet och som lärare engagerades framstående danslärare, musiker och forskare. Hon fick nu en gedigen dansutbildning och en stor repertoar av danser från hela Jugoslavien, bl a hämtad ur det stora material som insamlats av systrarna Ljubica och Danica Jankovic. I kursen ingick dessutom undervisning i musik, historia och etnologi.

Efter kursen började Vera arbeta som koreograf i några grupper i Beogradtrakten. En kort tid därefter, i maj 1948, fick hon se i tidningen att man sökte folkdansare till en ny statsunderstödd professionell folklor-ensemble, Kolo. Till auditionen kom många förhoppningsfulla dansörer med erfarenhet från byarnas och småstädernas informella dansliv eller från städernas mer formellt organiserade kurser och amatörensembler. De bästa och mest entusiastiska togs ut och gavs anställning och en av dem var Vera Dolinaj. Så inleddes en lång karriär som yrkesdansare i Jugoslaviens största och mest kända folklor-ensemble. I Kolo träffade hon sin man och de dansade tillsammans på turnéer världen över i 21 år.

> Vera: Ja, och så efter 21 år slutade jag dansa professionellt. De ville förnya dansgruppen och ta in unga. Så vi fick jobb i Beograd med amatörgrupper. Vi hade kontrakt på två år och sen skulle det ta slut. Vi letade under tiden efter annat jobb. Min man reste först till Sverige, jag ville inte att vi skulle åka tillsammans på en gång. Efter ett år kom jag med barnen. Det var 1971. Jag fick jobb på en fabrik, nu jobbar jag med industridiamanter.
> OR: Du fick byta världar. Inte bara komma till Sverige, du fick sätta dig på en fabrik istället.
> Vera: Ja, men det var bara 2 år och sen började jag med dansen igen. Jag började i Eriksdalsskolan. Det var jugoslaviska lärare som träffade mig och frågade om jag ville lära barnen dansa.
> OR: Hur mycket undervisar du nu (maj 1984)?
> Vera: Måndag och torsdag i Tumba, fredag och söndag här i Vladimir Rolovic; och lördagar i Tensta, det är i skolan, lördagsverksamhet.

Vera hade alltså lång erfarenhet av folklor-undervisning och uppträdanden att bygga på när hon började sin verksamhet som lärare i Sverige. Hon bar med sig en mycket stor repertoar från alla delar av Jugoslavien, ur upptecknin gar och direkt från dansande kollegor. Hon hade mängder av sånger, dansmelodier och koreografier att utgå ifrån, att utnyttja som material och modeller, och hon hade dessutom stor kunskap om hur man utnyttjar scenen och bygger upp föreställningar. Det var utifrån dessa kunskaper och erfarenheter hon skulle komma att få en sådan viktig roll som expressiv specialist i de jugoslaviska föreningarna i Stockholm.

Sedan många år undervisar Vera i nära samarbete med dragspelaren Dus“an Gligorijevic;, oftast kallad "Giga". Giga föddes i Belgrad under kriget. Han började spela dragspel i skolan, vid 10 års ålder. Efter att ha gått en folkmusikkurs började han som 14 åring spela till folklor i amatörkulturföreningen "Polet". Det var en stor orkester, med tre dragspel, tre fioler, två klarinetter, bas, gitarr och trummor. Under några intensiva år satt Giga som andre-dragspelare och lärde sig repertoaren från grunden. 2-3 ggr i veckan övade han i "Polet" och därutöver spelade han på bröllop eller ackompanjerade folksångare på någon restaurang. Vid mitten av 60-talet fick "Polet" flera gånger pris som bästa ensemble i Beograd. Somrarnas utlandsturnéer var en viktig del av belöningen för allt arbete. Två gånger besökte gruppen Sverige och det var efter dessa besök som Giga bestämde sig för att söka sig arbete här. Han anlände i januari 1967, 24 år gammal.

Bild 7. Dus“an "Giga" Gligorijevic; under en folklor-repetition.

Som så många andra migranter förde Giga under ett par år en ambulerande tillvaro. Under vinterhalvåret arbetade han som taxichaufför i Stockholm, men på somrarna reste han till Jugoslavien och spelade. 1971 bestämde sig Giga för att slå sig ner för gott i Stockholm. Något år därefter bildade han ett band tillsammans med några andra jugoslaviska musiker och började turnera bland de jugoslaviska föreningarna i Stockholm och övriga Sverige. Samtidigt inledde han ett mångårigt samarbete med Vera Dolinaj. Två gånger i veckan ackompanjerade han folklor i "Vladimir Rolovic;" och under perioder också i flera andra föreningar.

Rade Milos“evic; kommer från Rutevac, en by utanför Nis“, i sydvästra Serbien. Som liten fick han av farmor en *frula*, en enkel blockflöjt som han lärde sig spela. Efter

grundskolan kom Rade in på typografutbildning i Belgrad. Han sökte där upp typografernas folklorensemble, "Jedinstvo" (enighet), och fick plats som flöjtist i orkestern och som sångare i kören. Snart fick han intresse också för folkdanserna och blev ivrig medlem av folkdansgruppen. Rade stannade två år i Beograd. När han återvände till Nis“ började han dansa i folkdansgruppen "Oro". Efter värnpliktstjänstgöringen hamnade Rade återigen i Belgrad och fick arbete som typograf. "Jedinstvo" hade nu flyttat till en annan del av staden och var inte längre typografernas folkdanslag. Rade anmälde sig istället till audition i "Vukica Mitrovic;", en av de större och bättre amatörensemblerna i Belgrad, med professionella dansledare från "Kolo".

> Rade: Jag hade tur, jag blev vald till första gruppen. Och sen, vi reste med folkdans varje lördag och söndag. Varje helg uppträdde vi nånstans och minst en gång på sommaren reste vi utomlands. (...) Vi uppträdde på olika platser, både i städer och byar. Varje by har ju sitt kulturhus. Där har dom stora salar och scener där man kan uppträda. Vi kunde ge minst 3 eller 4 konserter på en lördag och söndag. (Invju 1984)

1965, när Jugoslaviens ekonomiska politik lades om och det inte längre var förbjudet att resa utomlands för att söka arbete, började Rade och några av kamraterna i "Vukica Mitrovic;" diskutera om det inte skulle vara möjligt att resa till Sverige för att arbeta.

> Idéerna kom från några vänner som ville komma hit. Så vi pratade om det och dom föreslog att vi skulle stanna en kort tid, 1 eller 2 år ungefär. Och vad var orsaken? Det var att vi skulle skaffa oss en bil och åka tillbaka, det var det. (...) Min lön var väldigt bra, även på den tiden, men det var det där med bilen. Och eftersom vi kom från samma folkdansgrupp, då tänkte vi att vi skulle uppträda här och dansa. Men då visste vi inte hur det fungerade med folkdansen här. Det var alldeles okänt. åtminstone utländsk folkdans. Så vi hade inte den chansen här. Sen gick årena och tankarna ändrade sig, och så sparade vi heller inte så mycket....(skratt). (Invju 1984)

Rade blev kvar i Sverige, precis som sina kamrater. Efter några år i Köping kom han till Stockholm och fick arbete som typograf. I "Vladimir Rolovic;" hade just den första folklorgruppen bildats, med Vera Dolinaj som koreograf. Där dansade Rade en tid, tills han och några andra bröt sig ur och bildade en egen liten grupp, som fick namnet "Frula", efter Rades lilla serbiska flöjt[59]. Han började också arbeta som koreograf i flera jugoslaviska föreningar, först i "Dr Mladen Stojanovic;" i Södertälje, sen i "Sutjeska", "Edvard Kardelj" och "S“umarice". Av alla kamraterna från "Vukica Mitrovic;" som reste samtidigt till Sverige fortsatte bara några stycken med folkdans och Rade är den ende av dem som kontinuerligt haft undervisning i föreningarna.

Medan Vera Dolinajs ställning som expressiv specialist grundar sig på formell ledarutbildning och de många åren som professionell dansös i Jugoslaviens mest berömda folklorensemble, är Rades expertis alltså helt och hållet grundad på lång praktik som entusiastisk medlem i flera olika amatörensembler. Men det är värt att notera att Vera och Rade också hade viss gemensam repertoar i bagaget, genom bådas anknytning till "Kolo".

Från Tuzla i Bosnien kommer Hazim Lolic;. Sitt första dragspel fick han som 16 åring, i början på 50-talet. En av Bosniens mest kända och älskade musiker, dragspelaren Ismet Alajbegovic;, mer känd som "Serbo", blev hans första lärare. Hazim var en god elev och blev på några år en skicklig dragspelare. Efter grundskola kom han in på en teknisk skola, samtidigt som han började arbeta extra som musiker vid den nystartade lokalradiostationen i Tuzla.

Under åren vid radion fick Hazim arbeta med många kända folkmusiker ur den äldre generationen. Han skaffade sig stor erfarenhet och en omfattande repertoar av dansmelodier och sånger, särskilt de bosniska långsamma och mycket utbroderade kärlekssångerna, *sevdalinke*. Det var fråga om ett högt utvecklat musicerande att lyssna till, i radio, eller på caféer och restauranger, en musik som stod långt från den mer robusta dansmusiken på byarnas danstillställningar och de stiliserade versioner som användes i folklor-sammanhang.

Efter att ha avslutat studierna 1960 gifte sig Hazim och slutade samtidigt spela vid radion. Han flyttade till Banovice, utanför Tuzla, som nyutnämnd underhållschef vid en kolgruva.

> Direktionen varnade mig och sa att det inte var bra att ha en chef för underhållet som spelar dragspel. Så jag slutade spela. Jag fortsatte spela lite på bröllopsfester och bland kompisar, men jag betraktade mig som slut som musiker. Det lärde jag mig av "S“erbo"; det finns inget mittemellan! En svåger var på praktik i Göteborg och kom hem och berättade om lönerna, då sålde jag dragspelet och flyttade. Det var bara att glömma att jag hade spelat!"

Hazim fick anställning vid Scania i Södertälje. I början av 1970-talet kom flera av hans gamla musikervänner från Bosnien för att hålla en konsert på Folkets Hus i Stockholm. Hazim lockades nu att hänga på sig ett dragspel igen och delta i konserten. Redan nästa dag blev han kontaktad av jugoslaviska ambassaden. "Ambassadören sa att jag måste spela, det finns så stora behov här. Så jag spelade först i Rolovic; i 3-4 år för Vera och samtidigt i Tumba och Jordbro." Under dessa år bildades många jugoslaviska föreningar i Stockholmsområdet och de flesta ville starta folkloregrupper. Hazim åtog sig att spela

i föreningar i Stockholm, Tumba, Jordbro, Rinkeby, Solna, Gustavsberg, Södertälje och under en tid också i Örebro.

> Det var för att barnen skulle kunna utvecklas som jugoslaver, det fanns ju ingen annan. Samtidigt ville jag starta en riktig klubb i Södertälje, med en barnkör, en barnorkester och folklor för seniorer och juniorer. Jag engagerade mig till hundra procent, men det passade inte en del som ville ha klubben till att spela kort och biljard.

Hazim hade alltså en stor repertoar av framförallt bosnisk folkmusik med sig till Sverige, men *folklor* hade han ingen erfarenhet av. "Jag avskydde sånt som pesten tidigare, det var bara för amatörer! Jag fick lära mig här." Folklorrepertoar skaffade sig Hazim från flera håll. En del melodier lärde han sig av Giga, andra hämtade han från någon av de många populära böcker med noter och dansbeskrivningar som givits ut i Jugoslavien. Ibland kom Vera eller Rade med ett kassettband med någon orkester och fanns det inga inspelningar fick de helt enkelt sjunga eller vissla melodin.

Repertoarens organisation.

Efter genomgången av folklorens historia i Jugoslavien och jämförelsen mellan de två beskrivningarna av repetitioner i Beograd och Stockholm står det klart att folkloren i Jugoslavien och i Stockholm står i ett mycket nära förhållande till varandra, både ideologiskt och praktiskt. Det har också framgått att det finns flera viktiga skillnader, som uppstått ur de villkor jugoslaverna i Stockholm har att utgå från. Mot bakgrund av beskrivningarna från folkloruppvisningarna i Huddinge och Jordbro och från repetitionen med flickorna i Vladimir Rolovic; ska jag nu sammanfatta principerna för hur rum, tid och aktörer ordnas under utövandet av folklor bland jugoslaver i Stockholm och därefter analysera folklorens sound och rörelsegestalter.

Den bakomliggande tanken är att när människor sätter igång med att musicera och dansa tillsammans startar en grundläggande dialektisk process: aktörerna upprättar genom sin aktivitet ett specifikt avgränsat meningsammanhang, som i sin tur upprättar dem, genom att bestämda former av social, spatial och temporal ordning etableras. Det är fråga om små och mycket konkreta arrangemang, som ofta springer direkt ur den konstnärliga praxis och de estetiska principer som gäller för den verksamhet som utövas. Det är troligt att det mesta av de speciella arrangemang som upprättas upphör samtidigt med den utövade verksamheten. Men det är också möjligt att vissa sätt att röra sig och att uppfatta andra och omvärlden kan föras in i helt andra aktiviteter i helt andra situationer och därmed starkt påverka hur andra former av samspel struktureras och tolkas.

Den grundläggande konstnärliga enheten i folklor är den koreografiska sviten. De enskilda danserna behandlas som underordnade sviterna och dansas sällan eller aldrig utanför koreografins ram. En typ av sviter är 8-10 minuter långa och består av 5-8 olika danser. Dessa har till stor del tillkommit som ett svar på de krav som ställs vid framträdanden på festivaler och tävlingar. En annan typ är 4-5 minuter och består av 3-4 danser. Varje dans varar normalt en till en och en halv minut, eller 2-4 genomspelningar av melodin.

Den överordnade principen för hur danser, sång och musik arrangeras i sviter är geografisk och sviterna ges vanligen också geografiska beteckningar. En svit kan bestå av danser från en mindre region, t ex Pirot, Mac“va, ett större område, t ex Istocna Srbija (östra Serbien), en republik, t ex Slovenija eller en s.k. etnografiskt område (t ex dinariska området).[60] De unga flickorna i folklorgrupperna i Stockholm, som från början lärt sig danserna i sammanhängande sviter under en samlande geografisk beteckning, vet vanligen mycket lite om de enskilda dansernas namn, ursprung eller användning.

En speciell typ av sviter är de som presenterar danser från hela Jugoslavien, från Slovenien i norr till Makedonien i söder. De brukar kallas "Kroz Jugoslavije" (genom Jugoslavien) eller helt enkelt "Jugoslavija" och rönte tidigare stor uppskattning. I takt med den federala ideologins gradvisa försvagning under 80-talet har de emellertid blivit allt mindre vanliga i Jugoslavien. I Stockholm och Sverige är situationen delvis en annan, här har dessa nationella representationer ännu en viktig funktion i samband med firandet av större nationella helgdagar (t ex ungdomens dag i maj, nationaldagen).

De viktigaste estetiska principerna för hur danser från en viss region eller en viss republik arrangeras är enhetlighet, kontrast och stegring. För den koreografiska sviten som helhet är enhetlighet den bärande principen. En svit utförs av ett bestämt antal dansare och det är mycket ovanligt att antalet ändras, eller att de byts ut efterhand. Dansarna är enhetligt ordnade, efter längd och kön, och de bär identiska eller likartade folkdräkter. Intrycket av enhetlighet förstärks också av den starka betoningen på rumslig och kroppslig samordning av dansarna.

Också musiken har ett framträdande drag av enhetlighet. Melodierna utförs på dragspel eller ett begränsat antal instrument i en och samma grundtonart och den gängse instrumentationspraxisen är enkel: alla spelar från början till slut. Volym, spelsätt, ornament, hela svitens totala sound, får därmed ett framträdande drag av enhetlighet.

Inom denna enhetliga ram skapar musikerna kontrast genom att regelbundet var eller varann minut byta melodi, taktart, tempo. I de enskilda melodierna uppnås kontrastverkan genom tonartsbyte, vanligen till kvarttonarten, eller genom att helt enkelt registrera om. På motsvarande sätt skapar dansarna kontraster genom riktningsbyten, byten av stegkombinationer, rörelsemönster, växlingar mellan linjer, ringar och par. Danserna och musiken ordnas dessutom så att största möjliga stegring i tempo, stegrytm och intensitet kan åstadkommas.

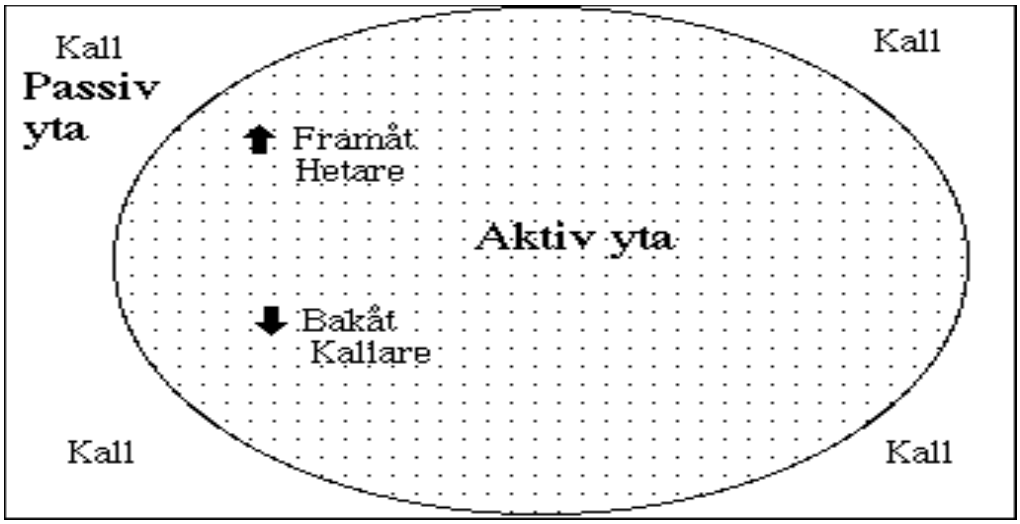
Folklor är en värld som lyder sina delvis egna lagar. Det är en konstart avsedd att framföras på scener, men inte desto mindre ägnas den största delen av tiden åt repetitioner i lokaler som inte är utrustade för scenisk verksamhet, t ex en gymnastiksal i en skola, eller i föreningens egna lokaler. Man eftersträvar att få repetitionerna att likna en verklig föreställning, men som repetitioner i grunden är en annan slags tillställning (jfr Goffman 1974) måste många av de konkreta arrangemang som en föreställning kräver framställas fiktivt och man måste överhuvudtaget skapa en inramning som gör det möjligt att vidmakthålla en trovärdig definition av situationen som "utövande av jugoslavisk folklor". Det gör att spelets regler ofta blir särskilt framlyfta och tydliga just under repetitioner.

Vladimir Rolovic; och några andra grupper repeterar i de egna föreningslokalerna, i en klart "jugoslaviskt" markerad omgivning. På väggarna hänger affischer från Jugoslavien, det är jugoslavisk populärmusik i kassettspelaren, man samtalar på serbo-kroatiska, det luktar speciellt från importerade jugoslaviska cigaretter och "turkiskt" kaffe. Grupper som inte har tillgång till sådana lokaler, t ex "Edvard Kardelj", repeterar i en gymnastiksal, eller samlingslokalen på en fritidsgård. I sådana lokaler måste inramningen upprättas med dansen, sången och musiken som viktigaste medel.

Bild 8 Rade Milos“evic; instruerar folklor-gruppen i "Edvard Kardelj".

En repetition varar i omkring två timmar, med en kortare paus i mitten. Tillställningen börjar redan i omklädningsrummet. Ombytet till lättare sportkläder, opanci och läderbälten markerar inträdet och är samtidigt ett första steg i upprättandet av en specifik situationsbestämning. Rummen man dansar i är stora, ljusa och tomma. En fiktiv scen upprättas genom att en sida utses till scenens främre kant. Ett riktningssystem med höger, vänster, fram och bak införs, i princip likadant från gång till gång, från grupp till grupp, såväl i Stockholm som i Jugoslavien. Genom att föras in i detta system får aktörerna bestämda positioner i förhållande till varandra. Koreografen

ställer sig vänd mot dansarna, med ryggen mot scenkanten och den vägg som representerar "publiken". Också kedjedanserna får fram- och baksidor de annars saknar. Hela rummet underordnas alltså en scenisk princip som gör det möjligt att föreställa sig en föreställning. Med den fiktiva scenen upprättas inte bara en speciell rumsdisposition, utan det blir också möjligt att "kliva av scenen" och gå in "bakom kulisserna", eller att "gå fram i rampljuset", precis som på en riktig teater. Hela rummet ordnas i en aktiv, "het" del och en passiv, "kall" del.



Ex 1.

När danser övas utnyttjas scenens aktiva yta, men så snart en paus uppstår drar sig dansarna mot de mer passiva ytorna, bakåt, mot kanterna eller mot hörnorna. Så länge repetitionen varar, så länge den sceniska fiktionen upprätthålls, beträds de scenens aktiva delarna mycket sällan av andra än dansarna och koreografen.

När aktörerna är omklädda, rummet ordnat och dragspelare och publik intagit sina platser, när allt de förberedelser som tillhör evenemanget är avklarade, börjar den egentliga repetitionen, tillställningens tema. Småpratandet upphör och det mesta sker nu utan ord. Koreografen ger enstaka kommentarer och tillrättavisningar. Den mesta uppmärksamheten ägnas åt koreografin, vilket i folklor uteslutande syftar på hur den aktiva scenytan disponeras. De flesta danser är kedjedanser och koreografierna består till största delen av formationer som ringar, girlander och linjer. Den grundläggande utgångspunkten är att danser utförs av en enda sammanhängande kedja, men som variation delas ibland kedjan i två, tre eller fler mindre grupper som rör sig samtidigt, eller i tur och ordning efter varandra. Delar av koreografierna byggs efter en symmetrisk princip. En förflyttning sker först åt höger och därefter likadant åt vänster. En annan vanlig koreografisk formel är att under de sista takterna låta dansarna i hög hastighet avancera mot scenkanten och sluta på linje eller i halvcirkel.

Mycket få kommentarer ägnas åt steg och kroppslig stil. De enskilda dansernas olika steg och rörelser behandlas som givna, man dansar dem "som de är", utan förändringar. När ett steg, en rörelse eller en position behöver övas särskilt, visar koreografen hur det ska gå till, utan ord. Den övergripande kroppsstilen, rörelsegestalten, behandlas som en konstant som dansarna måste erövra en gång för alla och som man sen inte vidare behöver uppmärksamma särskilt. Men ändå är Vera och Rade, Giga och Hazim, likväl som föreningsledare och föräldrar ständigt upptagna med stilfrågor och svårigheten att få dansarna att uppträda med "rätt" hållning och karaktär, som "riktiga jugoslaver".

> OR: De här barnen som har växt upp i Sverige, är det någonting som de har svårt att lära sig när det gäller dans och sätt att röra sig?
> Rade: Jag känner på mig när de dansar att de inte har i sig de där typiska små rörelserna som knappt syns. (...) Det är väldigt svårt. Det saknas en känsla i det där, det som gör mycket av det vackra, det är det som saknas. /Det är mycket/ de aldrig har upplevt dom första åren, när de började växa. Först nu kanske, för ett år sen eller så, skulle de plötsligt börja med folkdans och ha allt det där. När jag visar vissa små rörelser säger dom: "Nej, aldrig! Vi kan inte det där!". Men det kommer så småningom, långsamt, och då måste jag hitta på hur man ska kunna lära dom. Dom har det inte i sig.(April 1984)

Efter omkring en timme bryter man för paus. Dansarna går av scenen och går ut för att prata och hämta luft. Ungdomarna bjuds på saft eller varm korv, de vuxna får kaffe. Ibland bryts den koncentrerade och ganska allvarliga stämningen av lek och skoj. Vid en repetition med en barngrupp utnyttjade några pojkar i 10-års åldern pausen till att demonstrera breakdance-figurer för varandra. Samtidigt började de tala svenska, varvid resten av barngruppen samlades kring dem och kommenterade dansen, också de på svenska. Vid sådana tillfällen bryts den etablerade ramen tillfälligt och det är inte alltid så lätt för ledarna att återgå till ordningen. Ett viktig skäl till att ledarna så starkt betonar att språket på repetitionerna ska vara serbo-kroatiska är att det hjälper dem att införa och hålla kvar den specifika "jugoslaviska" tolkningsramen.

Bild 9. "Breakdance". Paus i folklor repeterandet i "Nikola Tesla"

Under utövandet av folklor försätts de centrala aktörerna, övriga deltagare och publik i en entydigt markerad hierarkisk relation till varandra. Det är en hierarki som inte sällan är mycket olik de som de olika aktörerna ingår i utanför folkloren. Det har redan framgått att den viktigaste personen är koreografen. Det är på denne det kommer an att lägga upp verksamheten, föra ordet och leda arbetet på repetitioner och framträdanden.

Näst koreografen står den musikaliske ledaren som svarar för arrangemang och instudering av musiken. Under repetitioner bestås musiken för det mesta av en dragspelare som fungerar som *korepetitor*, koreografens närmaste man. Dragspelaren har att uppmärksamt följa koreografens anvisningar, som ofta ges utan ord, med bara en nick eller en snabb blick. I Stockholm är, som redan framgått, musikledare, dragspelare och *korepetitor* en och samma person. Under koreografer och *korepetitor* står dansare och (eventuellt) övriga musiker. Dessa har att utföra de uppgifter som ges dem och har i övrigt mycket lite att säga till om.

Den hierarkiska strukturen är en direkt följd av genrens uppbyggnad. De danser och melodier man arbetar med behandlas som ett material som måste ges konstnärlig utformning i en koreografisk svit. Sviten, *splet*, är en grundläggande enhet som av aktörer och deltagare (många gånger också av publiken) behandlas som objektivt existerande också utanför de faktiska framförandena. Sviten är det konstnärliga objektet, konstverket, och därav följer att genrens konstnär och viktigaste person varken är dansare eller musiker utan koreograf.

Folklor skiljer sig från de flesta andra konstformer i det att koreografens roll som konstnär så konsekvent underbetonas. I andra konstsammanhang är det t ex mycket vanligt att särskilt lyfta fram konstnärens person, genom inledande presentationer, eller genom tryckta häften med fotografier, små biografiska notiser etc. I *folklor* är sådana hänvisningar ovanliga. Den information som ges av en presentatör från scenen eller i tryckta program syftar istället till att lyfta fram traditionen, dvs sviternas geografiska och sociala ursprung och funktioner. Säkert vet de olika ensemblernas medlemmar vem som skapat de koreografier de själva framträder med, men mycket få i Stockholm såväl som i Jugoslavien tycks känna till eller ens kunna namnge andra koreografer eller deras verk.

Att vara komplett

En viktig organiserande princip i folklor sammanfattas i ordet 'komplett'. Det är ett ord som ofta återkommer när enskilda framträdanden utvärderas. I intervjun med ungdomarna i "S“umarice" diskuterades tävlandet på den årliga folklorfestivalen i Katrineholm, ingående och passionerat. På min fråga om vad man måste kunna för att tävla, vad man måste repetera inför festivalen, svarade ungdomarna:

> Vesna: Man måste tänka på allting, för just dom som sitter där va, dom vill ha smilet, sången, man ska inte bara kunna stegen va.
> Dus“an: Man ska vara komplett.
> Vesna: Ja komplett, men det gör inte vi när vi övar så här va, vi bara strular....

Komplett syftar på klart uttalade ideal om aktörernas antal, ålder och kompetens, på repertoarens innehåll och utförande. En komplett grupp har en repertoar med sånger danser och musik från alla delar i Jugoslavien. En stor garderob, med folkdräkter från alla delar av Jugoslavien, är ett måste för varje komplett grupp. Man bör också ha ett litet band med två eller fler dragspel som ledande instrument, och därutöver en fiol, en klarinett eller flöjt i melodin och bas, gitarr och trummor av något slag i kompet. Musikerna bör kunna spela också andra instrument, gärna *tamburica, lira, gajde* (säckpipa) eller något annat ålderdomligt instrument. Helst ska man också ha särskilda dans-, sång-, och instrumentalsolister.

En komplett grupp består av ett relativt stort antal dansare. De graderas i de stora ensemblerna i Jugoslavien i flera nivåer, ungefär som i ett fotbollslag. Först de skickligaste artisterna, de som ges solistrollerna. Därnäst de ordinarie medlemmarna i *prva grupa,* första gruppen. Under dem ett "B-lag", *vtora grupa,* och ibland till och med ett "C-lag". Dansarna är ordnade i par, vilket innebär att det bör finnas lika många manliga som kvinnliga dansare[61]. Varje danspar har sin fasta plats i koreografierna. De förutbestämda positionerna utgör den utkikspunkt från vilken de enskilda dansarna iakttar omvärlden. Genom att varje gång inta samma position försätts dansarna i en specifik relation till sina kamrater, till tiden och rummet. Det ger dem möjlighet att öka uppmärksamheten på utförandet av steg och rörelse, men samtidigt får dansarna var sin speciella version av dansen, vilket kan ibland vara ett problem. Rade berättar att det var genom att tvingas byta plats som koreograferandets hemligheter öppnade sig för honom:

> Rade: När vi dansar en koreografi går alla och ställer sig på sina platser. Säger man till nån att byta plats så säger han: "Nej, jag har inte dansat där, jag kan inte." När dom sa till mig: "Hördu lillen! Kan du komma hit och dansa på den här platsen?" "Nej jag kan inte," sa jag, "jag vill inte!" Så där gjorde dom flera gånger. En gång var jag väldigt förbannad och efter träningen stack jag till en restaurang där vi brukade träffas efteråt. Då kom dom efter och började prata. Vet du vad en vad en av dom sa? "Hördu, om du vill vara en bra dansare och om du ska kunna sätta koreografier, då måste du känna varenda plats i gruppen, från första till sista. Du måste till och med känna flickornas platser alltså. (...) Då vet du allt om folkdans. Då kan du tänka dig vad du vill och sätta koreografier." (...) Sen gillade jag att byta plats. Jag var överallt. Så upptäcker man också vad flickorna dansar, hur dom rör sig och vart dom går. Nu när jag tittar på en grupp så ser jag varenda en när dom dansar, märker allting, minsta rörelse. (April 1984)

De viktigaste principerna för hur dansarna organiseras är kön, skicklighet och längd. Att sammanföra dem är ett komplicerat pussel för de flesta koreografer i Jugoslavien, men i Stockholm uppstår sällan några större problem. Utövarna är ju mycket unga och nästan

utslutande flickor. De äldsta, och därför också vanligen mest kompetenta och rutinerade flickorna placeras först, till vänster, och de övriga i fallande längdordning, i en väl balanserad linje. En särskilt viktig uppgift har kolovodja, dansledaren. Många danser är strikt könsdelade, för enbart män eller enbart kvinnor, och många koreografier innehåller riktningsbyten och flera olika ringar och kedjor. Därför måste det alltid finnas flera personer, män som kvinnor, beredda att agera *kolovodja*. Men när hela gruppen dansar tillsammans placeras en särskilt duktig och erfaren manlig dansare som *kolovodja*.

Att vara komplett är viktigt, ibland till och med viktigare än hur dansen, musiken och sången utförs. Själv deltog jag i juryn på den första Katrineholmsfestivalen. När juryns poäng hade sammanräknats och det stod klart att "Vladimir Rolovic;" hade vunnit utbröt häftiga protester från flera jurymedlemmar. De menade att visst hade flickorna i "Rolovic;" varit rätt klädda och visst hade de dansat och sjungit mycket bra. Men eftersom gruppen saknade manliga dansare och därför bara presenterade sådana danser som passar för flickor, dessutom bara från Serbien, kunde de inte få första pris. De var helt enkelt inte kompletta. Efter en längre palaver beslöts att dela första priset mellan "Rolovic;" och en grupp med såväl kvinnliga som manliga dansare som hade tävlat med danser från olika republiker och som därför var mer kompletta.

Ideal och verklighet

I Jugoslavien finns många folklorgrupper, men få av dem kan leva upp till genrens alla ideal. Helt kompletta är väl kanske bara de professionella ensemblerna och de allra största amatörensemblerna. I Sverige finns ingen enda komplett grupp, men alla grupper förenas ändå i en strävan att så långt som möjligt uppfylla genrens konstnärliga mål och i alla fall bli tillräckligt kompletta för att kunna representera Jugoslaviens folkliga musik- och danstradition i allmänhet och sin förening i synnerhet.

Alla koreografer tampas ständigt med att anpassa sina konstnärliga mål till den verklighet de har att leva i. För Vera innebär arbetet med folklor i Stockholm ständiga konflikter med konstnärliga ideal. För henne var det möjligt att kompromissa, men för hennes man var det svårare. Efter en kort tid som koreograf slutade han undervisa för gott:

> OR: Din man har också varit med och arbetat med folklor?
> Vera: Ja vi började tillsammans, men han är mycket sträng. Han kan inte förstå att här i Sverige kan man inte arbeta som i Jugoslavien. I Malmö och Göteborg, där kan man jobba som i Jugoslavien. Om dom har 100 flickor så kan dom skrika på dom och hålla repetitioner: hundra gånger tillbaka, och igen, igen, igen och

> sen bara ta 8 av dom hundra, dom som är bäst. Här /i Stockholm/ är vi inte så många, så jag tar alla och jag är snäll mot alla. Men jag är inte nöjd.
> OR: Det finns andra saker som också är viktiga menar du?
> Vera: Ja, att vi samlas, att vi håller på med kultur...(dec 1989)

Rade har till stor del accepterat att det inte är samma sak att arbeta med folklor i Stockholm som i Jugoslavien. Brist på musiker, folkdräkter, manliga dansare, lokaler, repetitionstider och pengar är ständiga problem som han försöker lösa i första hand genom att pussla med de resurser som står honom till buds och i sista hand genom att kompromissa med idealen. Större och svårare problem än bristande resurser är hur han ska hantera de resurser han faktiskt har, hur han ska få tillräcklig disciplin bland sina dansare utan att stöta bort dem:

> Rade: Om jag ska jämföra med Jugoslavien (...) När dom börjar i skolan så uppfostras dom med dans, teater, sång, med kör och så där. Och så har dom en annan disciplin också. Dom vet att när dom är i skolan måste dom uppföra sig, att dom ska vara tysta och lyssna. Sen ser dom många dansgrupper, dom lär sig av sina föräldrar och andra människor, dom ser att dom dansar och sjunger (...) Men i Sverige, jag talar om jugoslaverna jag känner, de flesta föräldrar, dom äldre, dom bara går och jobbar. Och pengar, och dom ska skaffa det och det och dom bygger därnere. Och barnen uppfostras helt svenskt. Jag menar inte att är fel, utan bara att om man ska försöka något med våran kultur, då går det sämre, mycket svårare än med barn som är i Jugoslavien. Jag måste nämna disciplinen. Svenska barn har mycket mera frihet, dom väljer själva vad dom ska göra. Det försöker våra barn också. Då vet man inte hur man ska göra, hur man ska bli psykolog: ska man skrika eller ska man ta det lugnt? Du har ju själv sett när du var sist i Sumarice, det var allt annat än folkdans (april 1984)

Lösningen på problemet med odisciplinerade och ointresserade dansare hade i Jugoslavien säkerligen varit att helt enkelt utesluta dem. Men i Stockholm måste koreografernas och musikernas strävan efter att skapa en komplett ensemble samsas med en princip som är bärande för umgängespraxisen i det jugoslaviska föreningslivet som helhet; att alla som vill ska kunna vara med.(jfr ovan sid XX). Folklor är ju ett av de nav som de jugoslaviska föreningarna som helhet kretsar kring. Det är en verksamhet att samlas runt och att rekrytera nya medlemmar med. De flesta av utövarna är ju så unga att också deras föräldrar tvingas ställa upp och hjälpa till på olika sätt. Föreningarna kan helt enkelt inte riskera att förlora en sådan resurs genom att utestänga vissa dansare.

Ett stående problem är bristen på musiker. Som vi redan sett kan det i Jugoslavien numer vara svårt att få tag i tillräckligt kompententa musiker på olika instrument, varför många amatörgrupper har tillgång endast till en dragspelare. Musikalisk ledare, förste

dragspelare och *korepetitor* är därför oftast en och samma person. I Sverige är bristen på kompententa musiker ännu större. Bara ett fåtal grupper har möjlighet att kontinuerligt arbeta med dragspelare. Många tvingas istället repetera och uppträda till inspelade band.

Ett annat ständigt problem i Stockholm är att det helt enkelt inte finns så många dansare som koreograferna skulle önska. De flesta grupperna har inte fler än i bästa fall 15-20 dansare. På olika sätt försöker Vera anpassa sina koreografier genom att förenkla dem och hålla antalet dansare öppet. Ett exempel är den omtyckta sången om Biljana, i sviten från Makedonien:

> Vera: Många grupper försöker ... göra nånting som texten handlar om: en flicka som vävde sitt linne och när är färdigt måste det tvättas och då går hon till Ohridsjön. Dit gick flera flickor och dom brukar hjälpa varandra... Många grupper gör en sån dans, dom visar när flickorna tvättar och så.
> OR: Men du har gjort...?
> Vera: Bara *lesnoto*! Jag gör inte så komplicerade koreografier, därför att jag inte vill bli beroende av någon dansare. Blir det sex stycken eller blir det tolv? Då får det bli *lesnoto*.

I "Djoka Pavlovic;" och de flesta andra större folklorgrupper i Jugoslavien är det ofta kamp om platserna, särskilt bland flickorna. Där utnyttjas konkurrensen mellan dansarna som sporre för att få dem att tävla med varann och bli bättre och bättre. I Stockholm är den sortens konkurrens helt satt ur spel, beroende på det låga antalet medverkande. Därför finns heller ingen möjlighet att gradera dansarna i A och B-lag, istället delas de in efter ålder.

Också i Jugoslavien utövas folklor av såväl barn och ungdomar som äldre. Men det är en genre skapad för unga män och kvinnor. Oavsett dansarnas verkliga ålder försöker man med rörelser, kläder och olika slags attribut få dem att se ut och bete sig som giftasvuxna unga män och kvinnor. Stående inslag i koreografier är uppvaktning, kärleksgnabb, frieri och bröllop. Ett vanligt tema är skämtsam tävlan mellan två pojkar om en flicka, ett annat är grupper av flickor och pojkar som först tävlar och gnabbas och sedan finner varandra.

Som vi sett utövas folklor bland jugoslaver i Stockholm så gott som uteslutande av flickor i skolåldern. Det är vanligt att ett gäng flickor i samma ålder, från samma bostadsområde eller rent av samma klass, utgör kärnan i gruppen. De dansar tillsammans genom skolåren, tills de når 18-20 års åldern. Då slutar de vanligen samtidigt, varpå också de flickor som kommit till från annat håll bestämmer sig för att sluta. Mycket få pojkar deltar i folkloren. Sällan är de med någon längre tid och få av

dem hinner erövra någon större repertoar, vana eller teknisk skicklighet. Ett undantag var de pojkar i övre tonåren som under några år dansade i "S“umarice". De menande att en förklaring till att andra pojkar inte vill delta är rädslan för att göra bort sig inför främmande.

> OR: Hur kommer det sig att det finns killar här, som det nästan inte gör nån annanstans?
> Vesna: Vi känner varann innan.
> Mile: Vi är från samma ställe i Jugoslavien. (...)
> Olivera: Vi menar att innan vi började dansa folkdans så har vi sett varann på jugoslaviska fester och vi lärde känna varandra då va. Och när vi började dansa då var han inte ny för mig och inte hon heller. Så man behöver ju inte skämmas. Men andra killar som kommer hit liksom, dom: "ja men, nej men" och "det är så tråkigt" och hit och dit" och hittar på svepskäl.
> OR: Du menar att dom skäms för att dansa eller...?
> Toma: Nej, för att göra bort sig
> Alla: Ja! (april 1984)

Det finns också andra förklaringar. I många jugoslaviska familjer ges pojkar större rörelsefrihet än flickor, de får därför fler och andra slags aktiviteter att välja mellan. Många vuxna menar också att pojkar har andra behov än flickor, och att dans är mer för flickor än för pojkar. För unga pojkar kan det helt enkelt vara svårt att förena folkdansandet med mansrollen.

Det är uppenbart att dans generellt sett har liten dragningskraft på män i Sverige. Kanske kan det i jugoslavernas fall förklaras med hänvisning till könsroller eller familjemönster. Men också i Jugoslavien lämnas i allmänhet pojkar större rörelsefrihet än flickor och där är det vanligt att män dansar i folklorgrupper, även om männens intresse tycks ha minskat de senaste åren. Där tycks det inte finnas några speciella problem att förena dansandet med mansrollen. Det tyder på att svårigheten att locka pojkar till regelbunden dansträning i jugoslaviska folklorgrupper i Stockholm har mer med dansens ställning i Sverige att göra, än med jugoslaver, könsroller och familjemönster.

Vilket än är fallet blir resultatet att folkloren blir en "säker" domän för de äldre flickorna, under en period då de blir mer och mer kringskurna och bevakade av föräldrarna. Folklor är ju en fysisk, kroppslig verksamhet. Att så få pojkar deltar betyder att riskerna för att flickorna utsätts för otillbörligheter är små.

Dansarnas låga ålder gör det också så gott som omöjligt att sätta upp de svåraste och mest spektakulära koreografierna. Eftersom det är så svårt att få pojkar att medverka,

måste danser med särskilda partier för män ändras eller uteslutas. För att bli kompletta låter en del koreografer flickor klä upp sig och uppträda som män. Så sker ofta i dansgrupper från andra delar av Sverige, men sällan i Stockholm. Vera och Rade har starka estetiska, moraliska och etiska invändningar mot denna praxis, precis som många föreningsledare och föräldrar. Vid tävlingar och uppvisningar är dessa flick-pojkar en ständig källa till rynkade pannor, fnysningar och ibland också hetsiga debatter.

Bild 12. En "manlig" dansare på folkdansfestivalen i Katrineholm 1988.

Folklorens sound och rörelsegestalter

Musicerande och dansande är komplexa verksamheter som kräver samordning av kropp och sinne, i tid och rum. För de som musicerar och dansar gäller det att upprätta ett gemensamt sätt att höra, se och förstå den omedelbara omvärlden. Vi har nu sett hur aktörerna i folklor försetts i bestämda relationer till varandra och omvärlden, hur de stämmer sig samman inför och under utövandet. Men att stämma sig samman är en komplicerad process. Det handlar ju inte bara om att spela rätt toner eller ta rätt steg på rätt plats och i rätt sammanhang. I hög grad handlar det om att utföra rätt slags toner och steg, med rätt slags sound och rörelsegestalt. Sound och rörelsegestalt är utgångspunkter för musicerandet och dansandet som stilens utövare noga måste lära in en gång för alla, men som därefter kan behandlas som en slags konstant under samspelet. Det är troligt att det är just skillnader sound och rörelsegestalter som gör att vi överhuvudtaget förmår att identifiera en musik- eller dansstil och skilja den från en annan.

I Jugoslavien finns mycket rika och varierande folkliga musik- och danstraditioner. Inte minst är variationen stor när det gäller sätten att producera toner och rörelser. Som vi sett har delar av denna mångskiftande musik och dans under 1900-talet förts ihop till en väl definierad genre, med en kodifierad repertoar av låtar och danser, stöpta i en relativt enhetlig stil. Stilens sound och rörelsegestalter är baserade på den gamla folkmusiken och folkdansen, men rymmer också flera specifika drag. I de flesta fall är det inte svårt att omedelbart, efter bara någon sekund, skilja folklorens sånger, danser och melodier från deras motsvarigheter utanför scenerna. Det är denna folklor-stil som genom fr. a. Veras, Rades och Gigas förmedling etablerats också bland jugoslaver i Stockholm. Genom att tillägna sig stilens sound och rörelsegestalter, som kan definieras som "våra" av utövarna själva och som "jugoslaviska" av de utomstående, blir det möjligt för utövarna att framträda och bli synliga som jugoslaver under den tid framträdandet

pågår. Därmed blir de också i en bestämd mening jugoslaver, oavsett vad de själva kallar sig och upplever sig som.

Bild 11 och 12. Folklorens grundläggande kroppsstil och rörelsegestalter är desamma i Stockholm och i Jugoslavien.

Dragspelet är folklorgenrens viktigaste instrument. Dess speciella klang- och spelegenskaper sätter sin prägel på hela den musikaliska repertoaren. Bland jugoslaver i Stockholm och Sverige är dragspelet i stort sett det enda instrumentet. Endast vid speciella tillfällen (som t ex folklorfestivalen i Katrineholm) kan det hända att man till dragspelet lägger en elbas, en gitarr, en flöjt eller en trumma. Hur instrumentariet än är beskaffat, är det alltid dragspelet som står i centrum. Därför kommer analysen av folklorens sound att till största delen handla om dragspel och dragspelstekniker.

Dragspelen är vanligen italienska (Dallapé, Guerrini, Scandalli, Bugari), med många körer och register. Ofta har de också inbyggda mikrofoner och möjlighet att växla mellan ackord och melodibasar. Dragspelens klangliga resurser utnyttjas dock i mycket liten utsträckning. Vanligast är de ljudstarka registren med två eller tre oktaver eller helt enkelt masterregistret, och i basarna de tunga och mörka registren. Inte heller när flera instrument spelar tillsammans utnyttjas möjligheten att skapa klangvariation genom att förändra instrumentationen. Den totala ljudbilden är homogen. De olika körerna och registren blandar sig väl och smälter samman till en kompakt enhet. Ofta är det mycket svårt att med blotta örat uppfatta exakt hur ljudbilden är sammansatt, vilka och hur många oktaver som ingår.

Viktiga egenskaper hos tonen är volym och attack. Dragspelen spelas som regel med ganska högt tryck, vilket möjliggör hög volym och en bestämd och ganska snabb attack. Tonerna sätts an snabbt och bestämt, men vanligen inte hårt. Basar och ackord utförs som regel också kort, snabbt och bestämt.

Ornament av olika slag har också en framträdande roll i ett sound. I den stil det här är fråga om förekommer ornament relativt ymnigt. Ett av de vanligaste är ett kort förslag från skaltonen under, men också kromatiska förslag förekommer. Ett ännu vanligare ornament är en kort drill, antingen före tonen, på tonen eller som efterslag. Drillar förekommer både uppåt och neråt, till nästa skalton och kromatiskt. Ett mycket karaktäristiskt och ganska vanligt ornament med en starkt framträdande effekt är en liten sekund som slås an ovanpå en liggande ton.

Ornamenten har flera funktioner. Förslag och drillar används särskilt till att förbereda betonade taktdelar. Detta är ett viktigt kännemärke för en betydande del av balkansk folkmusikalisk uppförandepraxis och förekommer i sång och på alla slags instrument (kanske som tydligast på trummor av olika slag, goc, tapan, tarabuka). Grundläggande för alla ornament är att de i princip alltid utförs rytmiskt, som 1/8, 1/16 eller 1/32. Den samlade effekten är att en redan ganska väl framhävd rytm kraftigt förstärks. Ornament används också för att lyfta fram viktiga karaktärstoner och för att sönderdela och rytmisera långa toner. En karaktäristisk och mycket vanlig rytmisk formel som uppstår när en lång ton sönderdelas till en minsta rytmisk enhet är:

Exempel 2
Inte minst viktig här är den effekt som åstadkoms av att alla utom den sista tonen i gruppen åtföljs av ett efterslag till tonen ovanför, antingen diatoniskt eller kromatiskt:

Exempel 3
De olika typerna av ornament är knutna till bestämda regioner och de används också medvetet för att framhäva melodiers geografiska ursprung. Serbiska kolo-melodier utförs vanligen starkt rytmiserade, med en hel arsenal av förslag och rytmiska ornament. Ännu mer framhävs rytmen genom att varje taktdel betonas med små snabba ryck i bälgen, så att musiken liksom pumpas fram i en tät och jämn ström av markerade toner. I sådana melodier förekommer ofta några små rytmiska figurer som ger dem ett karaktäristiskt "serbiskt" sound:

Ex 4
Makedonska melodier däremot utförs vanligen mer legato, i en flytande ström av jämna och lika betonade sextondelar. Ett karaktäristisk drag i melodierna från östra Serbien är en melodi med drivande framåtlutade triolfigurer, över en stadigt upprest pumpande 2/4 i bas och efterslag. Också klang och registrering kopplas till geografiskt ursprung. Så utförs t ex makedonska melodier ofta med oktavregister medan serbiska och slovenska melodier oftare utförs med mer blandade register.

Flera av melodierna i sviterna är sånger. Sångerna utförs enstämmigt, med en stark och lätt nasal röst, utan vibrato och med ganska hård attack på tonerna. Trots att flickorna i folklorgrupperna i Stockholm inte fått uttalade instruktioner om hur de ska behandla sina röster, framträder ändå den skarpa och "pressade" röstklang som är så kännetecknande för kvinnors sång på Balkan. Som i den instrumentala praxisen

förbereds betonade taktdelar genom förslag. I uppåtgående melodirörelser kommer förslagen nedifrån och i fallande passager uppifrån.

Liksom man i balett talar om ett antal 'positioner', standardiserade utgångslägen och slutpunkter för rörelser och steg, kan man i folklor tala om ett slags 'första position'. Det är en grundläggande kroppskaraktär som är avgörande för den samlade rörelsegestalten. Hållningen är rak och upprest, halsen sträckt och huvudet högt. Blick och uppmärksamhet är fäst rakt fram. Axlarna är lätt framåtskjutna och armarna hänger avslappnade rakt ner eller fästs i midjan. Överkroppen är fälld lätt framåt från midjan, med antydan till svank i nedre delen av ryggen och med baken något utskjutande. Man står på hela foten. Fötterna placeras parallellt med några centimeters avstånd. Benen är raka eller lätt böjda.

Bild 13. En av medlemmarna i "S“umarices" folklor-grupp.

Förflyttningar och steg utförs vanligen på halvtå eller på hela foten. I en kvinnlig variant hålls knäna tätt samman, medan en typiskt manlig variant utförs med knäna mer böjda och brett isär. Det totala rörelseomfånget är litet och samlat. Som i större delen av folkdanserna på Balkan utnyttjas Överkropp, huvud, armar och händer mycket litet. Istället är det fötternas och benens förflyttningar som är det viktiga. En god dansare beskrivs ofta som en som en som kan "sy","brodera" eller "tråckla" med benen: *ona plete nogama* eller *ona veze*. (Metaforer som liknar dans vid handarbete är för övrigt vanliga på många håll i Europa, också i Norden.)

Förflyttningar utförs vanligen snabbt, lätt och energiskt, om än inte särskilt kraftfullt. Många danser innehåller en kombination av vilosteg, snabba förflyttningar och intrikata stegserier "på stället". Särskilt vanliga rytmiska formler är:
Ex 5
Under vilosteg och långsamma förflyttningar är blicken lyft och uppmärksamheten fäst framåt. Vid förflyttningar och komplicerade passager flyttas blick och uppmärksamhet till fötterna och utrymmet närmast framför i rörelseriktningen. Trots betoningen på rörelser i horisontalplanet är en viktig del av rörelseenergin vertikal, särskilt i snabba serbiska och kroatiska danser. Hela kroppen fås att gunga eller till och med skaka rytmiskt upp och ner i 8-dels eller 16-dels rytm. Dessa små korta accentuerade skakningar, treperenje, är en direkt motsvarighet till dragspelarnas sätt att pumpa fram rytmen i serbiska melodier med små ryck i bälgen. Också i danser från andra delar av Jugoslavien, utan framträdande treperenje, rytmiseras vanligen långa notvärden med

små knyck eller gungningar i knäna. Ett typiskt kvinnligt drag som förekommer särskilt i långsamma danser är en liten rytmisk vridning med hälen som åstadkommer ett lätt "höftvick" och en svag gungning i överkroppen.

I kedjedanser kopplas dansarna ihop med enkel handfattning, korsfattning framför eller bakom, bältesfattning eller på varandras axlar. Vilket än är fallet får axlar, armar och händer vanligen naturligt följa med i rörelserna. I vissa danser kan dock de sammanlänkade händerna och armarna ges en mer självständig roll under en kortare passage. I flera kedjedanser finns partier där den uppresta och lätt framåtlutade hållningen förändras. Särskilt vid förflyttningar i sidled fälls ofta överkroppen snabbt framåt och huvudet vrids åt sidan i rörelseriktningen. När förflyttningen är klar återgår man till grundpositionen.

Bild 14. Folklor-repetition med en grupp för "äldre" kvinnor i "Vladimir Rolovic".

Om meningen med folklor

Vad är det som får ungdomar i Stockholm att ägna ett par kvällar i veckan under flera år åt att nöta in folkdanskoreografier för uppvisningsbruk? Vilken betydelse har folklor för dem? Vilka är målen?

> OR: Är det för dansens skull bara, eller är det för att...
> Mile: Känna sig hemma.
> OR: Är det så?
> Vesna. Man kommer hit för att man tycker om att dansa, man tycker om att träffa alla människor.
> Olivera: Man liksom känner att man för nånting vidare, nåt gammalt va. Jag känner i alla fall det.
> OR: Men du fnissar?
> Toma: Ja.. ingen känner på sig att han för vidare nånting. Det är bara skitsnack.
> Olivera: Det är det väl inte! Kommer du hit bara för att det är roligt?
> Toma: Ja.
> Olivera: Men då tänker du...jag tänker inte så som du tänker...
> Toma: Du kommer hit för att folkdansen ska överleva då?
> Olivera: Nej, inte för att den ska överleva, men jag känner att jag gör....
> Toma: (avbryter): Föra det vidare?
> Olivera: Ja, jag för den vidare om jag kan dansa. Sen när jag blir äldre så kanske jag lär ut det jag har lärt mig till någon annan.
> Toma: (ironiskt) Ja, ja, ja... (april 1984)

De som uttrycker sig så här är några flickor och pojkar i 16-17 års åldern, medlemmar i föreningen S“umarices folklorgrupp. De är alla födda i Serbien, i Despotovac-trakten, men har växt upp i Stockholm. Sedan ett par år tillbaka har de träffats en eller två gånger i veckan för att öva folklor. Efter en ganska rörig och okoncentrerad repetition ber jag dem berätta om vad som driver dem att syssla med folklor. Å ena sidan betonar de sådant som ligger på ett nära och konkret plan; att få fortsätta att träffas och umgås med jämnåriga kamrater; att "känna sig hemma"; att få dansa, röra sig, träna sin kropp. Bland de aktiva är det just mål som har med själva utövandet att göra som är vanligast. Men i samtalet diskuteras också ett mer abstrakt och avlägset mål, som är vanligare bland de vuxna aktörerna; att föra ett kulturarv vidare till kommande generationer.

De olika målen är ibland samstämmiga, ibland helt motsatta, men ändå kan de föras samman och överlagras utan större konflikter. Oliveras lite osäkert uttryckta funderingar om betydelsen av "att föra något vidare" möts av oförståelse och ironiska kommentarer av Toma. Men det hindrar dem inte att vecka efter vecka ställa sig hand i hand på dansgolvet för att gemensamt försöka åstadkomma så bra dans som möjligt. Senare i samtalet kommer ungdomarna in på några andra orsaker till varför de "går på folkloren":

> OR: Är det kul att uppträda?
> Mile: Det kan det vara ibland, om man lyckas. Om man gör bort sig så är det inget roligt (skratt).
> OR: Men vad är målet. Snackar ni nån gång om varför ni håller på?
> Toma: För att vi ska vinna!
> OR: För att ni ska vinna? I Katrineholm?
> Toma: Ja.
> Olivera:. Det är inte det viktigaste målet, det tycker inte jag.
> Toma: Det är det väl visst det, det är ju därför vi tränar ju!
> Olivera: Ja, men man kan ju inte bara.. vad händer om du inte vinner då?
> Toma: Ja, gå hem och grina! (Skratt)
> Vesna: Vi hade ju roligt förra gången eftersom vi kom på fjärde plats liksom, och vi, vi var ju alla nybörjare, vi hade bara tränat några månader. Det var ju ändå nånting va! Och så just det där att uppträda framför så många människor på en festival, man känner liksom i hela kroppen...
> OR: Ni satsar på det liksom?
> Vesna: Ja man satsar.
> OR: Repar ni inför det där, så att ni vet om att nu har vi två månader kvar, nu har vi en månad kvar och så där. Att ni lägger upp det så?
> Vesna: Man liksom räknar dagarna, det gjorde jag i alla fall. Nu är det 20 dagar kvar, nu är det 10 dagar kvar...

Självklart och med en viss självironi berättar Toma vad folklor går ut på för honom. Det handlar om att träna för att tävla och eventuellt vinna. Samma inställning har också

många andra utövare, föreningsledare och föräldrar. För Vesna är tävlingsmomentet också betydelsefullt, men det finns också annat som är lustfyllt och spänningsladdat. För henne, liksom för en stor del av hennes kamrater i Sumarice, Edvard Kardelj, Vladimir Rolovic, är det lika viktigt att bara uppträda inför en publik, att anstränga sig att göra sitt bästa utifrån de förutsättningar man har.

Att delta i folklor heter bland jugoslaver i Stockholm att "gå på folkloren" eller "i folkloren", *na folklor*. Att "gå på folkloren" är en verksamhet med folkdans och folkmusik som självklart fokus, men det är samtidigt något mer än dansande och musicerande. Folklor representerar något som utspelat sig i förgången tid, "där och då". Det är en verksamhet som har till uppgift att levandegöra Jugoslavien, att förmedla kunskap om dansernas och musikens historia, om folkets liv förr i världen, om lokala dräktskick, seder och bruk etc. Men folklor handlar lika mycket om något som händer "här och nu", i det moderna Stockholm; att träffa kompisar och ha kul, att uppträda på en scen, att träna sin kropp, att lära sig samarbeta, att öva serbokroatiska och att socialiseras in i en värld som kanske annars skulle förbli stängd. En stor del av allt det som föräldrarna ser som "jugoslaviska beteenden", som de själva kunde tillägna sig genom många olika slags verksamheter under lång tid i Jugoslavien, måste de nu i Sverige försöka överföra till barnen genom en mycket begränsad repertoar av aktiviteter. En av de viktigaste och mest utbredda av dessa aktiviteter är det organiserade repeterandet och framförandet av folkdanser, *folklor*.

Folklorens drivkrafter, mål och betydelser är alltså många och sammansatta. De medvetna och klart uttalade målen utgör ett brett spektrum, från att träffas, att känna sig hemma, att träna, att tävla och vinna, till att uppträda och att föra något vidare. En del av det som tas upp till diskussion bär spår av att vara inlärt tillsammans med danserna, annat är säkert resultat av egna reflexioner. Men det är påtagligt hur medvetna utövarna i allmänhet är om varför de ägnar sig åt folklor, vad hela verksamheten går ut på. I fortsättningen ska jag diskutera vad folklor betyder för jugoslaverna i Stockholm och vad folklor gör med dem.

Folklorens ramar och innebörder.

En ram som är ständigt tillgänglig och som ibland ställs explicit i förgrunden är teater. Aktörerna spelar roller på en scen, de föreställer personer från en annan tid och en annan plats, som i vilket skådespel som helst. De folkdräkter man uppträder i, "äkta" eller hemmagjorda, har stor betydelse för att förstärka illusionen. I många koreografier finns också små scener, där dansen öppet förs åt sidan och skådespelet ställs i fokus. Några vanliga sådana scener är en flicka med en kruka på axeln som hämtar vatten vid

brunnen; en pojke med slängkappa och herdestav som vaktar fåren; flickorna uppvaktas av pojkarna, de retas och tävlar med varandra; ett bröllop med tillhörande fest.

I de grupper av lite äldre ungdomar som innehåller såväl pojkar som flickor finns ytterligare en ständigt tillgänglig tolkningskontext som kan rubriceras "frieri" eller "pojke möter flicka". Under dansandet försätts ungdomar av olika kön i direkt fysisk kontakt med varandra. De dansar hand i hand och har överhuvudtaget ett betydligt närmare förhållande till varandra än vad som skulle anses lämpligt och möjligt utanför folkloren. Det finns alltid en möjlighet att de små scenerna om frieri, kärleksgnabb och bröllop som de spelar upp i rollerna som giftasvuxna unga män och kvinnor transformeras och ges en extra dimension genom att överföras på dem som verkliga personer.

En tredje ram, som på många sätt är tydligare och intensivare än "teater" och "frieri" är sport. Som redan har framgått upptas större delen av den tid som ägnas åt folklor av repeterande i rum som på ett eller annat sätt utrustats speciellt för fysisk aktivitet. Några föreningar har tillräckligt stora rum i de egna lokalerna, men de flesta grupper repeterar i gymnastiksalar eller lokaler för innebandy. pingis eller liknande.

När gruppernas medlemmar kommer till repetitionerna klär de om till kläder avsedda speciellt för sport och fritid, med vissa inslag av folkdräktsdelar från Jugoslavien. Omklädningen är viktig, den utgör en slags övergångsceremoni, en passagerit i miniformat. Sådana små ceremonier återfinns i alla former av lek och har till uppgift att markera övergången från den vanliga världen till leken. Här för den samtidigt in aktörerna i en värld av fysisk aktivitet, fylld av svett, kroppslukter, gymnastikkläder och av duschar, parfymerade tvålar och deodoranter.

Också utanför repetitionerna är kopplingen mellan folklor och sport konkret och starkt framhävd. På föreningslokalernas väggar exponeras folklorgruppernas troféer. Det är små vimplar och flaggor man fått eller bytt till sig från andra föreningar, diplom man fått i tävlingar, små plaketter med inskriptioner som berättar om tid och plats för tävlingen och vilken placering man fått. På en särskild hylla, eller i ett särskilt inglasat skåp, står de stora bucklorna och prispokalerna, också de med tävlingens tid, plats och placering ingraverade.

Bild 15. "S“umarices" samlade troféer, vunna i fotboll, basket och folklor.

Bland aktörerna och deras närmaste omgivning är de ständiga samtalsämnena kommande tävlingar, domarnas kompetens och rättvisa, priserna man fick eller menar sig borde ha fått. Danica, Ivanka och Ruza, unga dansare i "Sloga", gav i en intervju ett ovanligt tydligt uttryck för den tvehågsenhet många av de aktiva känner inför tävlandet på den årliga Katrineholmsfestivalen. De har inget emot att tävla i dans och musik, om bara förutsättningarna är de rätta:

> OR: Hur går det i Katrineholm då? Har ni varit där och uppträtt?
> Danica: Vi vann ju där förra året!
> OR: Vad gjorde ni då då?
> Danica: Men det var dåligt liksom, dom dära domarna, dom var inte riktiga domare.
> Ruza: Dom riktiga ringde i sista minuten och sa att dom var sjuka. Dom här var säkert mutade också.
> Danica: Dom satt och titta: ja den och den gruppen kommer att vinna liksom....
> OR: Det är konstigt det där med Katrineholmsfestivalen. Alla vill vinna, men ingen tycker domarna är någe bra.
> Danica: Förra året var det riktiga domare, men nu var det bara män så här som dom stoppa in ungefär, för att dom andra var sjuka. Dom är inte riktiga domare, dom vet ingenting om folkdans, bara sitter där och kollar ungefär, som publiken. Dom ska ju kolla på,.. ja hur man ser ut liksom, steg och koreografi... Dom här liksom, dom ba kolla, ja på brudarna, hur deras bröst hoppade ungefär.. (Skratt) (Maj 1985).

Koreograferna och musikerna försöker ofta tona ner tävlandet. Det har dock inte att göra med ett motstånd mot själva idén, utan med att de jämför grupperna i Stockholm och Sverige med dem i Jugoslavien. I den jämförelsen står sig grupperna i Sverige dåligt. Det är ju nästan alltid barn och ungdomar som dansar och pojkarna är mycket få. De mest utarbetade och prestigeladdade koreografierna måste därför fuskas igenom och de svåraste partierna uteslutas helt, om inte de manliga rollerna kan ersättas av utklädda flickor. Inte heller har man alla de folkdräkter som krävs. Ofta får man nöja sig med enkla hemmasydda kopior. Som vi sett saknas det också musiker varför man ofta tvingas tävla till gamla inspelningar på kassettband. Mycket sällan finns det teknik tillgänglig för att få tillräcklig volym på bandspelaren eller ens att få banden att börja och sluta när de ska.

Allt detta gör att folkloren i Sverige i koreografernas och musikernas ögon helt enkelt inte är jämförbar med den i Jugoslavien. Flera av dem har försökt bekämpa tävlandet på Katrineholmsfestivalen, med hänvisning till dansarnas låga ålder och att det som visas upp inte uppfyller genrens elementära krav. De har fått stöd i sin kamp av vissa föreningsledare och av ledarna för Riksförbundet. Men den arrangerande föreningen,

den stora publiken och inte minst viktigt, de medverkande, för vilka festivalen är en stor händelse och ett av de viktigaste målen, har hittills framgångsrikt stått emot. Om än intresset minskat under de senaste åren så kunde ändå föreningen "Svetozar Markevic;" hösten 1989 för elfte gången arrangera *Festival Muzike i Folklora* i en skolaula i Katrineholm. I publiken fanns ett tusental tillresta. Tio föreningar från hela Sverige medverkade, med sammanlagt nästan femhundra deltagare, fördelade på musikgrupper, dragspelare och folklorgrupper (Jugoslovenski List 22 dec 1989, sid 9)

Ett drag som på ett mer abstrakt plan knyter folklorgenren till sport är dess abstrakta och objektifierade karaktär. Med 'objektifiering' menar jag här en strävan att mäta och bedöma resultaten efter väl kodifierade regler som hänvisar till ideologiska föreställningar om utföranden som ligger bortom aktivitetens här och nu och som ingen av de inblandade har kontroll över.

På fester och andra danstillställningar utvärderas dansarnas och musikernas ansträngningar huvudsakligen utifrån evenemanget självt, dvs hur väl de lyckas skapa "stämning", en intim och tät atmosfär. Det vanliga är att dansarna följer musikerna. "Börja dansen när du vill, sluta när du får!" lyder ett serbiskt talesätt (jfr Mladenovic; 1980). I en speciell kategori danser omvänds relationen, nu är det musikerna som följer dansarna så tätt som möjligt. Men i folklor förhåller sig musiker, dansare, och i viss mån också publiken, inte direkt till varandra, utan till de koreografiska sviterna, uppfattade som objektivt existerande också utanför det aktuella framträdandet. Sviterna är konstverk med tydligt framhävd varuform, de är konstprodukter (jfr Weimarck 1979).

Ett exempel är den svit danser från Pirot-trakten som folklorgruppen i "Vladimir Rolovic;" framträdde med på den kulturafton i Huddinge i mars 1987 och som beskrivits i det första kapitlet. Pirot är en stad i sydöstra Serbien, i Nisavas dalgång, några mil från gränsen till Bulgarien. Sviten har fyra danser, en gång allmänna i östra Serbien, men numer sällan eller aldrig dansade utanför folklor-sammanhangen. De tre första dansade Vera under åren i Kolo. Ursprungligen sammanförda i en koreografi av Olga Skovran framförs de numera nästan alltid tillsammans. Den fjärde dansen har Vera själv lagt till. Vera är noga med att betona att hon fått Olga Skovrans speciella tillstånd att använda koreografier ur Kolos repertoar, väl medveten om hur vanligt det är att koreografer tar över och bearbetar kända kollegors verk efter eget huvud[62].

Särskilt är det de stora statliga gruppernas repertoarer som kopieras. Många koreografier har därigenom "förts tillbaka" in i den tradition de en gång uppstått ur och är bearbetningar av. Vera och andra professionella folkdans- och folkmusikartister som

deltog i skapandet av den moderna folklor-genren i Jugoslavien, har därmed kommit att ställas inför resultaten av sitt mångåriga konstnärliga arbete som objektifierade och anonyma uttryck för en autentisk jugoslavisk folklig tradition. Som ett av de klarast uttalade målen i folklor är att förvalta denna jugoslaviska folkliga tradition utan förändringar och "förvanskningar" uppstår den paradoxala situationen att det knappast längre är möjligt för Vera och hennes kollegor, genrens första utövare och viktigaste upphovsmän, att hantera danser och musik lika fritt och kreativt som under de första "gyllene åren" på 50-talets början (jfr Ronström 1988c).

Som i all offentlig konstutövning ankommer det på publiken att bedöma det som framförs i estetiska och moraliska termer, med hänvisning till det tekniska utförandet och verkets och upphovsmannens konstnärliga kvalitéer. Men, som jag redan påpekat, är den avgörande måttstocken i folklor traditionen och den utvärderas inte i första hand med hänvisning till framträdandets tekniska eller estetiska kvalitéer, utan till representationens autenticitet, dvs hur trovärdigt man kan göra gällande att det är byarnas dansliv i ett förgånget som återges på scenen. Autenticiteten är i första hand inte en fråga för publiken att bedöma, utan överlämnas till särskilt legitimerade personer, såsom dansforskare, musikforskare och etnologer.

Det är i det här sammanhanget min medverkan som domare på Katrineholmsfestivalen ska ses (jfr ovan s xx). Större delen av juryn bestod av jugoslaver och deras legitimering härrörde i huvudsak från deras allmänna nationella, etniska, kulturella och språkliga bakgrund. Min svenska kollega och jag däremot legitimerades med hänvisning till våra yrken som musiker resp. dansare och till akademiska musik- och dansstudier. Inom juryn hade vi stundtals problem med att hävda våra åsikter som lika mycket värda "jugoslavernas", men från aktörerna, publiken och de övriga deltagarna märktes inga reservationer. Tvärtom värderade många av aktörerna våra fackkunskaper högre än den allmänna kulturella kompetens jugoslaverna i juryn förutsattes besitta.

I såväl folklor som sport är det vanligt att reglerna som sådana inte ifrågasätts. Det som kan diskuteras är istället hur de ska, kan och bör tolkas. I sport är de grundläggande reglerna ofta explicit uttalade, till och med tryckta i publikationer, och de är kända eller åtminstone tillgängliga för de flesta medverkande, vilket ger dem en möjlighet att själva bedöma domarnas kompetens. Men i folklor är "reglerna" utvunna ur en lång praktik och vanligen inte explicit uttryckta. Istället tjänar ett antal kodifierade publikationer med "autentiska" folkdanser och folkmelodier som modeller och rättesnören. I Stockholm har de flesta av de expressiva specialisterna tillgång till åtminstone några av dessa böcker, men egentligen är det bara Vera och Giga som använt sig av dem för att

tillägna sig ny repertoar, vilket också bidragit till öka deras legitimation som specialister i folklorens värld.

Folklor som arv och nationell representation.

Den viktigaste ramen i folklor är utan tvekan den som sammanfattande kan rubriceras som "jugoslavisk". Det är en ram som hänvisar till de specifika sociala och kulturella villkor folken på Balkan levt under, till hela det liv som frambringat de former av dans och musik som framförs. Hänvisningen är tydlig på många plan, från kläder och föremål, till symboler och föreställningar.

Vi har tidigare sett hur hela genren är underkastad en geografisk organisationsprincip. Sviter får namn efter den region eller det område de anses härstamma från. Man talar om dem som avspeglingar av områdets natur och kynnet och vanorna hos det folk som bor där:

> Rade: Först och främst måste man veta bakgrunden, varför det är just sådana rörelser. T ex i Vranje, varför har de synkop? Varför lutar de sig där eller dansar de så? När jag dansar ser jag Vranje som stad och som område och som människor, hur de lever, hur de gör, det där med musik. Allt det finns i musiken, i de där rörelserna.(April 1984)

Från dansens och musikens symboliska koppling till ett visst område är steget inte långt till staten eller nationen. "Eleno mome" är en mycket populär dans i 7/8 (ibland 7/16), spridd över stora delar av Makedonien och också i Pirin, det bulgariska grannlandskapet. Som många andra folksånger och danser har den dragits in i en ständigt pågående kamp om vad som ska räknas som "autentiska" uttryck för folket och nationen:

> Vera: "Eleno mome" dansade vi, men sen när min väninna från Kolo kom hit på besök sa hon att man nu bestämt att den inte är riktigt jugoslavisk, den är bulgarisk! Så vi dansar inte längre den, "Eleno mome".(dec 1989)

Bild 16. Scenen för folkdansfestivalen i Katrineholm.

Nationella symboler som flaggor och emblem är en integrerad del av genren. En sammanställning som så gott som alltid finns med på folklortillställningar bland jugoslaver i Sverige är ett porträtt av Tito och ett av den svenske kungen (alternativt kungen och drottningen) med den jugoslaviska flaggan till vänster och den svenska till

höger. Denna sammanställning bildar en färgglad bakgrund för framträdandena, både som symboliska och verkliga objekt. På en mängd affischer, mestadels producerade av jugoslaviska turistbyråer och reseföretag, får folkdräktsklädda musiker och dansare i vacker natur representera Jugoslavien och jugoslaverna för en marknad av utländska turister.

Bild 17. Folklor, natur och nation hänger nära samman i Jugoslavien.

Nära sammanhängande med folklor som regional eller nationell representation är folklor som ett uttryck för nedärvd kulturell kompetens. Att "vara jugoslav" förstås som att ha ärvt en speciell egenskap, en etnisk eller kulturell identitet, som finns inskriven i individernas personlighet. Därför kan blott en jugoslav, född i Jugoslavien, trovärdigt representera Jugoslavien med folkdans och folkmusik.

Denna idé är starkt framhävd i de många retoriska formler som hör till folkloren men motsägs av vardaglig praxis. De flesta koreografer och musiker i Stockholm är verkligen födda i Jugoslavien och har skaffat sig sina kunskaper om genren där. Men bristen på sådana expressiva specialister är stor. Den nya generationen har fått hela sin grundutbildning här och därutöver i några fall spätt på med med kortare kurser i Jugoslavien. Tidvis har bristen på specialister inom kretsen av jugoslaver blivit akut. T ex lejde "Miroslav Krlez‟a" under några terminer en svensk folkdanspedagog med Balkan-danser som specialitet för att upprätthålla undervisningen och själv har jag uppträtt som "jugoslavisk" musiker på repetitioner och uppvisningar.

Vidare är, som vi redan sett, de flesta dansare unga flickor, som antingen är födda i Sverige, eller åtminstone tillbringat större delen av uppväxtåren här. Deras kunskaper om Jugoslavien, jugoslavisk historia och jugoslavers liv och leverne är vanligen begränsad. Egna erfarenheter har de kunnat skaffa under sommarvistelser vid Adriatiska kusten eller i någon släktings hemby. Övriga kunskaper har de fått av föräldrar, i skolan och genom folklor och andra föreningsaktiviteter. I många grupper finns det också personer utan någon som helst bindning till Jugoslavien, vilket ledarna för dessa grupper ofta stolt framhåller. Det kan vara en nära vän till någon av flickorna i gruppen, eller någon som sökt sig till en jugoslavisk förening av kärlek till danserna och musiken. Det finns också runtom i Sverige dansgrupper med jugoslaviska danser på programmet utan någon enda medverkande jugoslav. En sådan grupp från Internationella folkdansklubben i Stockholm har vid ett par tillfällen med framgång uppträtt på jugoslaviska fester.

De ideologiska föreställningarna om nationell och kulturell representation är en viktig del i folklorens ram. Men det viktiga i själva verksamheten är alltså inte att vara någon, utan att ha kompetens att uppträda som någon. Precis som i idrottstävlingar har det liten betydelse vilka aktörerna är, vilka språk de talar, var och under vilka omständigheter de växt upp etc. Det viktiga är i stället att kunna spela spelet i enlighet med dess underförstådda och uttalade regler. En sådan kompetens ärvs inte utan erövras genom hård och långvarig träning. Ideologin om arv, etnisk och kulturell identitet är starkt framhävd i folklor, men i praxis är den etniska/kulturella tillhörigheten faktiskt inte relevant, åtminstone så länge aktörerna är tillräckligt kompetenta (jfr Ronström 1990a).

5. Zabava - fest.

En danskväll i Solna.

Föreningen "Sutjeska" i Solna har sina lokaler i källaren i ett stort hus fyllt av småindustrier och kontor. På dagarna är det fullt av liv här, men om kvällarna är det ödsligt tomt och tyst. Från tunnelbanan går man genom ett parkområde, förbi stora bostadslängor och till sist över en stor, halvtom och dåligt upplyst parkeringsplats. Inga skyltar, inget ljus, inte ett ljud som skvallrar om att man i dessa lokaler anordnar *zabave, igranke* så gott som varje lördag, höst, vinter och vår. Dessa danskvällar är öppna för den som hittar hit och vill komma. Här finns en stampublik av ungdomar i 20-årsåldern, som kommer resande från hela Storstockholm, från Tumba, Vårby Gård, Tensta, Rinkeby, Jordbro. Det finns också en publik av medelålders föreningsmedlemmar som bor i närheten. "Sutjeska" håller med lokal, bokar orkester, står för försäljning av mat och dryck, tar upp entréer och finansierar en stor del av sin verksamhet med de pengar man drar in.

"Utlänningar", svenskar, turkar, chilenare eller vilka det nu månde vara, är relativt sällsynta här. Gästerna är så gott som uteslutande av jugoslavisk härstamning. Men utlänningar är alls inte ovälkomna eller onaturliga. Som svensk gäst får man varken mer eller mindre uppmärksamhet än någon annan. Man erbjuds att ta plats vid ett av borden och sedan lämnas man ifred, om man inte själv tar kontakt. Har man bara pengar att betala med får man komma in: medlemmar 30 kronor, ickemedlemmar 40 kronor, några andra kategorier praktiseras inte. Ibland kan det hända att en biljettförsäljare försiktigt kontrollerar att man inte missuppfattat situationen: "Ursäkta" börjar de artigt, på svenska, "det här är en privat fest, en jugoslavisk fest....." "Javisst, jag vet, det är därför jag kommit." Mer än så är det inte.

Rummet är en märkligt byggd källarlokal, en före detta lunchrestaurang. Till höger vid entrén börjar en bardisk och bakom den finns ett stort och ganska modernt kök. ät vänster öppnar sig lokalens hjärta och festens centrala yta, dansgolvet. Längst in, i ett kilformat utrymme, har orkestern tagit plats på en liten scen. På sidorna står bord och stolar uppställda och i en särskild avbalkning finns sittplatser för dem som inte vill delta i dansen. Där finns ett glasskåp fyllt av diplom, pokaler och troféer erövrade vid folkdanstävlingar och fotbollsmatcher. Ovanpå tronar en jugoslavisk flagga i miniatyr. På ena väggen en hänger anslagstavla med tiderna för folkdanslagets repetitioner: *"Mala grupa Utorak 17.30. Velika grupa C“etvrtak 17.30"* (Lilla gruppen tisdag 17.30. Stora gruppen onsdag 17.30) På motsatta sidan finns en bild målad direkt på väggen. Det är en partisan i profil, som med sin skarpa blick oupphörligen betraktar en vers om blodiga strider under andra världskriget.

Det är lågt i tak och väl upplyst. Miljön är enkel och vad man brukar kalla "funktionell": inga dukar på borden, inga levande ljus, sparsamt med dekor och bilder. Ett kallt vitt ljus flödar från reflektorlamporna ovanför dansgolvet, ett något varmare lyser upp borden.

I baren säljer en medelålders kvinna Coca-cola, Fanta, öl och vin till låga priser. Det doftar starkt och aromatiskt ur några kastruller, det är *c“evapc“ic“i* som serveras med rå lök och pommes frites. Det är gott och billigt. Läsk och öl dricker man direkt ur burkarna, glas finns inte. Maten, den starka lökdoften, den heta oljan som ryker i köket, blandar sig med röken från alla cigaretter, de milda amerikanska och de fränare, lite stickande, jugoslaviska sorterna. I lokalen småpratar man, ganska svagt. Orden stiger och faller, de smälter samman till ett rytmiskt mönster. Det går inte att urskilja ett enda ord, men det är ändå tydligt att det inte är svenska man pratar.

"Sutjeska" är en av de få föreningar som lyckats skaffa egna lokaler. I dem kan man arrangera danser och fester så ofta man vill. Dessa återkommande tillställningar har med tiden fått karaktär av "danshak för ungdomar", publiken är ung och danssugen. Danskvällar som den här annonseras vanligen inte alls. Bara när det är frågan om mer påkostade arrangemang, i samband med någon helgdag eller nationell bemärkelsedag, annonserar föreningarna på näst sista sidan i Jugoslovenski List, Jugoslaviska bladet. Men folk kommer ändå. Information om vad som är "på gång" i de jugoslaviska föreningarna sprids från mun till mun, per telefon, eller genom ett litet anslag på föreningslokalerna.

Det vilar en varm och förväntansfull stämning över lokalen. Orkestern sitter vid ett bord intill scenen och väntar. De känner nästan alla som kommer. De hälsar med en nick och ett leende. Zoran går runt bland borden och pratar, skrattar och skojar. "Det är ett fint dragspel du har" försöker jag och nickar åt hans stora svarta Guerrini som ligger på bordet. "Det är inte ett fint dragspel, det är det bästa dragspel som finns!" Zoran är stolt över sitt instrument och sitt kunnande, det märks. När jag tar fram kameran kränger Zoran snabbt på sig dragspelet och poserar villigt.

Bild 18. Zoran Sibinovic;

Zoran Sibinovic;s orkester från Malmö är bokad sedan någon månad tillbaks. Det fanns tidigare tre orkestrar i Stockholm, nu finns inte en enda. Vill man ha levande musik får man vara ute i god tid och vara beredd att betala dyra resor för musikerna. Orkestern, tillsammans med kvällens kökspersonal och funktionärer var först på plats, de kom redan vid 6-tiden för att ställa allt i ordning.

Gästerna började komma vid 7-tiden. Det var några medelålders par med barn, två flickor i tolvårs-åldern. Därefter kom flickor och unga kvinnor i små grupper. Några äldre kvinnor, i 50-60 års åldern, kom också tidigt och satte sig för sig själva vid ett bord intill dansgolvet.

En vana som man tagit med sig från Jugoslavien är att gå ut på restaurang eller dansställen först när det blivit mörkt. I Stockholm börjar därför en danskväll, *igranka*, som den här, redan vid 7 - 8 tiden under midvintern. Ljusa vårkvällar är det svårt att komma igång före tio och mot slutet av maj kan det vara svårt att överhuvudtaget få publiken att komma.

Alla i lokalen talar serbokroatiska, i någon form. Flera kommer från samma trakt i Serbien, några rent av från samma stad eller by. Andra kommer från Bosnien och Montenegro. Några kroater och makedoner kommer ibland, men slovener, albaner, vlacher, slovaker, ungrare eller folk från någon av de andra totalt över 20 folkgrupperna i Jugoslavien kommer aldrig

De flesta gästerna känner varann. Många har träffats förra helgen, på en liknande tillställning och helgen dessförrinnan. De vet att de kommer att träffas igen nästa vecka och nästa. De kan ta upp ett samtal där de lämnade det förra gången, för att sen snabbt

släppa det och börja prata om något annat. Samtalsämnena är inte de ytligaste, om väder och vind, men inte heller de mest förtroendefulla. Atmosfären är intim, präglad av det faktum att alla är bekanta med alla, att de för en kväll befinner sig i en miljö som är fullständigt bekant, där de själva är de dominerande aktörerna. Svenskarna och det svenska samhället är nu en ganska avlägsen värld.

Det sociala rummet organiseras efter ålder och kön. De äldre sitter för sig, parvis, med barnen omkring sig. Vid några av borden sitter tjejer och killar om vartannat, men mestadels sitter de var för sig. Det finns en viss rörelse hela tiden, man går och kommer, byter plats med varandra, men principen verkar helt klar: en ung man som tar plats vid sidan om en ung flicka har speciella avsikter. Allt han gör iakttas noggrant, om inte paret redan har ett "officiellt" förhållande. Båda vet att inget förbigår obemärkt, att vänner och inte minst föräldrar får reda på allt, redan imorgon! Att kunna känna sig helt och hållet "hemma", att vara bekant med alla och envar, är att samtidigt utöva och bli utsatt för stark social kontroll.

Zorica, Isabella, Vladanka och Olivera reser sig för att gå till baren och handla, Fanta och Coca-cola till kvinnorna, öl till männen. Fyra unga tjejer, extravagant uppklädda, håret välkammat, mascara och rouge i flera lager, överbjudande varann i färg och vällukt. Precis som sina jämnåriga kompisar är de klädda i det absolut senaste modet. Yngre kvinnor har dräkt, eller blus och kjol, i välstämd design. Tygerna är lätta, färgerna är klara. Högklackade, snitsiga skor eller stövlar på fötterna och alla assesoarer som modet för dagen föreskriver. Grabbarna i 20-års åldern, ännu bara några stycken, har allihop korta jackor i grovt tyg eller i läder, med matchande byxor. Allt i svart och grått. De som är tretti eller mer har kavaj och slips, eller en ljus tröja över en påkostad skjorta med tillhörande slips. Alla har skor med ganska höga klackar, välputsade, spetsiga, tunnsulade.

Ljudnivån har ökat, det har kommit en femtio, sextio personer nu. "Hallå! Ta ett kort av oss också va, det kan du väl göra!" Tre kvinnor i trettiofemårsåldern stramar upp sig och tittar mot kameran. Blixtens skarpa ljus lägger som ett lock på sorlet för en stund, just när alla blinkar till. Det är inte vanligt att man fotograferar här. Två av kvinnorna är klädda likadant, precis: samma vita spetsblusar, tajta läderbyxor, nagellack och till och med samma ögonskugga. Är de "bästisar" som gått ut utan sina män för att slå runt? Eller är de ensamma kvinnor som är ute och raggar sällskap?

Bild 19. På fest hos "Sutjeska" i Solna.

Cigarettröken tätnar, sorlet växer i styrka. Kliang! Klojnk! De första gitarrackorden studsar ut ur högtalarna. *"Jedan, jedan, jedan, dva, tri."* Zoran prövar mikrofonerna. Klockan är snart halv tio och orkestern står äntligen på plats på scenen. Zoran tittar sig omkring, söker ögonkontakt med de andra i bandet innan han vänder sig mot publiken. En kort sekund, hämta andan, sätt igång! *"Je'n, dva, tri, c“et'ri!"* Vilken volym! Allt samtal avstannar omedelbart. Allas uppmärksamhet vänds mot musikerna. Först kommer några sånger i snabb följd. Vladanka, Zorica och Olivera kan alla ord i alla sånger. De sjunger med och tittar ut över lokalen, som vore de sångerskor på scenen. Nästan alla rör på läpparna i takt med musiken, men det hörs ingen sång. Förmodligen hör ingen av dem ens vad de själva sjunger.

Zoran leder sången och kompar sig själv på dragspelet. Orkestern, med ett andra dragspel, bas, trummor och elgitarr backar upp, rutinerat, enkelt och utan krusiduller. Applåder efter varje sång, korta men berömmande. När Zoran tar upp en sång som han vet att Vladanka borta i hörnet gillar, höjer hon armarna i luften och vaggar dem fram och tillbaka, sluter ögonen och sjunger med så starkt hon kan. Stämningen tätnar, så också värmen och röken.

På en *igranka*,, eller *zabava* som denna förenas alla närvarande av det gemensamma målet, det som döljs i ordet "stämning"."Att skapa stämning" är bokstavligen att flytta in i en annan värld, där en annan tid, andra regler och annan logik gäller. För att kunna nå detta mål, det man faktiskt kommit hit för, måste alla inta vissa givna roller. Här är rollerna i huvudsak tre: gäster, personal och musiker.

Det krävs av personalen att de förstår att passa upp och servera, att de inte växlar till rollen som gäst för ofta och för länge. Det är inte så lätt att låta bli, för personalen är ju vanliga föreningsmedlemmar som jobbar här för nöjes skull. Av gästerna krävs bara att de slappnar av och låter sig föras bort för ett tag, att de ställer upp och sjunger när så krävs, att de dansar när dansmusiken spelas, att de pratar i pauserna.

Musikernas uppgift är den svåraste. Zoran, i egenskap av dragspelare, sångare och bandledare, är kvällens dirigent. Han dirigerar inte bara sina medmusiker, utan hela publiken med sitt dragspel. Om det gemensamma målet, inbyggt i själva ordet *zabava* ('fest' men också 'glädje' 'nöje'), ska uppnås, om det ska bli en fin kväll eller inte, det ligger helt i Zorans händer, i hans förmåga att "läsa av" publiken rätt. Zorans orkester är populär. Det beror inte bara på att de spelar bra, utan kanske särskilt på Zorans

förmåga att föra en fest framåt, inte för fort, inte för utdraget och segt. Musikerna har inga planer uppgjorda i förväg, inga skrivna program, men de har spår att följa på vägen fram, utlagda under många år av spelande.

En kväll inleds som regel med välkända gamla sånger. Den traditionella indelningen av musiken i två kategorier, sånger och dansmelodier, har man fört med sig från hemlandet och etablerat även här. Sånger sjungs sittande och de applåderas. Instrumentala dansmelodier av det slag Zoran Sibinovic;s orkester brukar spela, saknar texter och sångbara melodier och de applåderas sällan. De enda undantagen är de populära makedonska sångerna, *Bitola, moj roden kraj; Jugoslaviju,* och många fler.

Rummet krymper lite av allt sjungandet. Sången liksom makar ihop publiken runt borden. Zoran tar upp sångerna utan att vända sig om mot de andra i bandet. Han bara lyfter sig på tå och sätter ner hälarna, så börjar han. Rytmen anger han med axlarna och genom att trycka fram varje åttondel ur bälgen tills han hör att allt blir som han vill ha det. De andra musikerna tittar ut över publiken. Sällan eller aldrig tar de ögonkontakt med varandra. De vet var de har varandra ändå.

Musikerna letar sig fram genom repertoaren och iakttar noggrant vad som händer. De vet att alla har sina favoriter och de spelar dem gärna. Vladankas svar på musikernas inviter var den ganska vanliga gest som kommunicerar delaktighet i det känsliga byggandet av stämning, som betyder: "Den här sången är min sång och nu struntar jag i allt annat!": Händerna över huvudet, ganska högt, svajande fram och tillbaka, huvudet gungar fram och tillbaka, ögonen är slutna.

"Det är bara kommersiella sånger dom spelar" skriker Dus“ko, som tagit plats bredvid mig. Han skriker rätt in i mitt öra, ändå har jag svårt att uppfatta orden. Han rynkar på näsan och grimaserar. Precis då tar bandet upp en ny låt, dragspelet dribblar sig redan igenom det introducerande förspelet, *fors“pil*.

Det känsligaste ögonblicket på hela kvällen infaller när den första dansmelodin spelas upp. Zoran valde klokt när han valde en långsam makedonsk melodi i 7/8-takt. Dansen är lätt, den anses som den enklaste av alla. Den går här under namnet *Makedonija,* kort och gott. Det är samma dans som i Makedonien kallas *pravoto oro,* eller *lesnoto oro,*"den raka, enkla, lätta dansen". Till dessa danser finns det sångbara melodier och orden kan alla. Därmed blir steget från sjungandet vid borden och ut på dansgolvet mindre. Ändå blir det en laddad stämning de första sekunderna. Vem ska våga gå upp först?

"Dansar ni med oss?" frågar Zorica. Hon har redan rest sig och drar iväg med Vladanka till dansgolvet. På någon sekund är vi femton, tjugo personer i en lång kedja, med Zorica i täten. Zorica är känd av de flesta. Hon är gladlynt, lugn och säker på sig själv. Hon har varit med i "folkloren" och dansat för Vera Dolinaj i flera år, hon kan alla danserna "riktigt" och hon vet det, hon är aktiv i flera föreningars styrelser, ja kort sagt: hon är en given *kolovodja*, 'dansledare'. Så fort hon har initierat dansen strömmar de andra till. Samma mönster upprepas flera gånger, Zorica börjar och alla andra kommer efter.

Visst kan det helt enkelt vara så att det är svårt för vem som helst att börja, att vara först. Viktigare ändå är två sociala institutioner dessa människor fört med sig från hemlandet och omformat, *kolovodja* och *kec*. *Kolovodja* betyder 'dansledare' 'anförare'. Han, eller hon, har till uppgift att leda kedjan av dansande fram i rummet. I institutionen *kolovodja* förenas ledandet av dansen med ledandet av andra sociala aktiviteter, på helt andra områden. *Kolovodja* var traditionellt en man som verkligen kunde dansa och som hade hög social status och särskilda sociala förpliktelser. Den som står sist kallas *kec*, han är *kolovodjans* närmaste man, nummer två dansens sociala hierarki. Hans uppgift är att hålla ihop kedjan och se till att *kolovodjans* intentioner uppfylls.

Bland jugoslaverna i Stockholm har begreppen mist mycket av de gamla betydelserna, men benämningarna finns kvar. *Kec* är den som hamnar sist helt enkelt, ingen speciell status eller funktion tycks längre vara kopplad till platsen. *Kolovodjan* har en mer konkret och påtaglig funktion, han eller hon ska ju leda ringen runt i rummet så att kedjan inte krockar med bord, stolar och musiker. Vem som helst kan ta upp och leda en kolo och har man väl etablerat sig som *kolovodja* får man oftast vara det dansen ut. Men det är svårt för vem som helst att inta rollen som *kolovodja* på ett naturligt sätt, i praktiken är det ett litet antal personer som gång på gång leder dansandet. I Solna var det förutom Zorica; Z“arko, som är en mycket duktig dansör, en gång nästintill halvprofessionell folkdansare; Dus“ko från Vårby har ingen formell folkdansträning, men är duktig på att "tråckla med benen", *plesti, strikati nogama.*; Ranko som jobbar i föreningen Vladimir Rolovic när han inte kör buss åt SL, en intensiv och energisk dansör som ofta går ut och dansar. Alla är kunniga och erfarna i dans och alla är aktiva i någon förening.

Vanligtvis kommer man till dansgolvet två och två eller tre och tre. Man kan gå in var som helst, bara man undviker att bryta sig in mellan personer som markerar att de vill

dansa tillsammans genom att dansa nära varann, eller genom att byta den gängse handfattningen mot armkrok.

Efter den lugna och gungande dansen i 7/8- takt följer en *kolo* nästan utan paus emellan. Ingen hinner tänka på att sätta sig, alla fortsätter dansa. De enkla stegen byts till mer rytmiserade och invecklade. Framför drar Zorica ringen kedjan runt, runt och bakom mig markerar siste man kedjans slut genom att böja av kedjan och dansa med ryggen åt "fel" håll. Danserna följer på varann i högt tempo. Inga vilopauser mellan låtarna, inga applåder. Varje låt följer mönstret melodi-ökning-improvisation-ökning-slut och varar en sex sju minuter. *S“ota, Moravac, Nis“ka Banja* och *kolo* igen. Nu är hela dansgolvet fullt och flera kedjor slingrar sig om varandra i komplicerade mönster. Några dansar enkelt, andra improviserar av hjärtans lust. Man dansar tätt, tätt och det är möjligt att vara så många på så liten yta endast för att allas rörelser är periodiskt synkroniserade. Kan man inte danserna är det lätt att lära sig här, det är bara att slappna av och låta sig föras med av den starka musiken och alla kroppar i gemensam rörelse överallt runt omkring. Å ena sidan den personliga variationen, å den andra de synkroniserade och homogena rörelserna i rummet. Dessutom en gemensam kroppsuppfattning som manifesterar sig i en speciell hållning: rak rygg, lätt framåtböjd, huvudet upprest, axlarna avslappnade och något framskjutna. Kvinnorna med knäna tätt tillsammans och energin riktad uppåt, männen med bredare, större och tyngre rörelser, energin riktad mer framåt och åt sidorna. Under dansandet erövras ickeverbala kunskaper om specifika könsroller, vad det vill säga att vara man och kvinna "på jugoslaviska".

Plötsligt är det bara Zorica, Vladanka och Olivera som dansar. "Det är en svår dans, det är inte alla som kan den" kommenterar Dusko bredvid mig. Jag känner igen melodin, det är en *Z“ikino kolo*. Efter dansen säger Zorica: "Det är inte svårt, man bara håller takten, det är väl nån typ av *Z“ikino*." Zoran annonserar sista låten före paus: är det någon som har nåt på begäran? *"Jedno vlas“ko"* ropar Vladanka tillbaks. Orkestern spelar *vlas“ko kolo* och Vladanka dansar först. Hennes korta röda stövlar lyser och nästan alla som sitter vid borden följer uppmärksamt deras flykt över golvet. Zoran invecklar sig i en lång improvisation och det hettar till i dansen. Men inte så länge till, plötsligt spelas istället den välkända glassbils-trudelutten, signalerande att bandet tar paus.

Festens struktur följer en regelbunden puls. Först småprat, väntande, hejande, man köper sig nåt att dricka. Sedan alla sångerna, medan man sitter kvar vid bordet. När sjungandet har kommit igång och stämningen stigit tillräckligt, när publiken gått en bit på den gemensamma vägen fram mot kvällens höjdpunkt och blivit i verklig mening

berörbara för varandra, då är det dags för de första danserna. Zoran väljer repertoar efter kvällens publik. Han använder allt han vet om dem: varifrån i Jugoslavien de kommer, deras ålder, vilka sånger de gillar bäst, vilka danser som får dem att lyfta och vilka danser som lugnar ner dem. I början spelar han alltid "folkmusik", traditionella och nykomponerade dansmelodier, vanligast är *Kolo, Moravac, Makedonija, Vlas“ko kolo*. På festen i Solna var det mest ungdomar under 30 år i publiken, de flesta kvinnor. Därför valde Zoran också en övervägande "kvinnlig" repertoar av danser: *Makedonija, Nis“ka Banja och S“ota* är danser som är särskilt populära bland yngre kvinnor.

Zoran Sibinovic; och hans orkester är precis som de andra orkestrarna i Stockholm mycket uppmärksamma och medvetna om hur man bygger en "fin kväll". Sånger och danser väljs strategiskt, spelpass och pauser prickas in på "rätt plats" allt efter vad situationen kräver. Ett spelpass är mellan 30 och 50 minuter. Pauserna får inte bli för långa och utdragna, längre pauser än 20-30 minuter förekommer sällan. Efter pausen kommer ett nytt strategiskt viktigt val, antingen fortsätter Zoran med folkmusiken, eller om publiken är mycket ung, vad han kallar "kommersiell dansmusik och disco". Under en hel kväll kan man hinna med fyra till sex spelpass. En danskväll inleds och avslutas som regel med "folkmusik" och under ett eller två pass i mitten av kvällen spelar man "kommersiell dansmusik och disco". De två kategorierna dansmusik hålls väl isär, man blandar mycket sällan "folkmusik" och "dansmusik" i ett och samma pass.

Under pausen förbyts den påtvingade enstavigheten i mångordighet. Jag hör plötsligt hur alla skriker åt varandra, samtalsvolymen är fortsatt stark fastän musiken tystnat. Luften fylls av cigarettrök och fläkten storknar. Dus“ko berättar: "Jag är från Despotovac trakten, men jag gillar inte att gå i klump med de andra därifrån." I lokalen finns flera andra från hans by, eller från intilliggande byar, men de allra flesta från Despotovac-regionen är med i föreningen "S“umarice" som håller till i Bagarmossen, de kommer nu alltmer sällan hit till Solna. Han fortsätter: "Vi jugoslaver är sentimentala, vi gillar musik och dans. Men det borde kunna vara annat också, litteratur t ex, att man läser våra författare alltså, och teater. Men det är bara dans och dans." Dus“ko tycker om att dansa och han är en van och duktig dansör. Kanske har han blivit det här i Sverige, just för att det bara är dans och dans! Zorica kommer från Bosnien, Kozara området, nära Banja Luka. "Vet du, jag har lärt mig svenska och jugoslaviska två gånger. Först lärde jag mig jugoslaviska, sen kom jag hit när jag var 3 år gammal och lärde mig svenska. Sen åkte vi tillbaka igen och då lärde jag mig jugoslaviska och glömde svenskan. Sen så åkte vi hit igen och då fick jag lära mig svenska igen!" Än orkestern då, gillar du den? "Sibinovic; är den bästa orkestern, du vet han har ju varit mästare där

nere. Han är ju proffs alltså. Dom är bra för att dom spelar både folkmusik och popmusik."

Ett gäng unga killar gör entré. Ett hundratal par ögon följer dem noggrant. De gör just inget alls, de bara står där i dörren, rakryggade, med huvudena lätt tillbakaböjda, bredbenta, med en hand i fickan. De försöker överblicka situationen och bestämmer sig sen för att gå in. De är snitsiga i sina korta gråa jackor, håret bakåtstruket och pomaderat, byxorna vida och välpressade. Unga män i 25-30 års åldern kommer alltid sent och man har väntat på dem. Kanske jobbar de i på restauranger, i kvällsöppna affärer, eller kanske har de egna småfirmor och måste jobba sent för att få det att gå ihop? Eller sitter de hemma hos varann och "värmer upp" innan de bestämmer sig för att gå ut? Har de kanske varit på något annat ställe tidigare, något vanligt discotek? De deltar i ganska liten utsträckning i dansen, de föredrar att sitta och prata med kvinnor i deras egen ålder. Kanske kommer de så sent och dansar så lite helt enkelt för att det svårt att "ragga tjejer" här. Alla känner varann för bra, alla vet vem som hänger ihop med vem.

Nu står orkestern på plats igen. Först spelar den några sånger som alla sjunger med i. Zoran hälsar på folk och kommenterar det som händer i mikrofonen. Han vill hålla bra kontakt med publiken och lyckas också. Nu är det inte svårt att få igång dansen. Orkestern spelar en *kolo*, ganska snabb och studsig. Dus“ko och Z“arko reser sig, kommer från var sitt håll fram till dansgolvet. De är ganska lika, ungefär lika långa och tunga. Dus“ko har tröja och Z“arko kavaj, de tio, femton åren som skiljer dem markeras i deras kläder. De går den korta vägen fram till dansgolvet med bestämda steg, alldeles raka i ryggen. De ställer sig beredda utanför kedjan och kliver sedan in i dansen på ett lämpligt ställe. Första sekunden händer inget särskilt med dem, de ordnar till händerna, förhandlar med grannarna om vems händer som ska vara "över" och "under". Sedan böjer de ner huvudena och tittar på alla fötter för att komma rätt. Det tar bara ett par steg innan de får det att stämma. Nu har de redan klivit in i dansen på riktigt, deras kroppshållningar har helt förändrats. Dus“ko har blivit lik en björn, med krum och vidlyftig stil. Ryggen är böjd framåt, blicken fästad på golvet. Bredbent och med armarna vitt isär dansar han först de enklaste stegen, men strax börjar han improvisera den ena turen efter den andra. Stegen är snabba och intensiva, kraftfulla och energiska, hela kroppen gungar i fjärdedelsrytm. Z“arko har förändrats åt det motsatta hållet. Han dansar med mycket *treperenje*, små snabba skakningar upp och ner i åttondelsrytm. Stegen är små och sparsamma, kroppen upprätt, huvudet är böjt lätt bakåt, blicken fästad rakt fram. Z“arko är snitsaren, med en lätt och flygande stil. Armarna håller han

ganska nära kroppen och axlarna skakar rytmiskt upp och ner, alldeles "lealösa" tycks de vara.

Kvinnorna dansar överlag upprätt, med mindre rörelser än männen. Några snitsar och gör konster, men de flesta dansar ganska enkelt. De unga kvinnorna har ganska lika stil, om det finns något typiskt i den så är det den där lilla vridningen på hälen på varje förflyttning som får höfterna att vicka i sin egen rytm: tam,ta-ta,tam,ta-ta. Zorica och Vladanka dansar arm i arm, alldeles lika. De tittar rakt ut i luften och ser nästan frånvarande ut. De dansar sparsamt, med små steg. De använder inte mer yta tillsammans än vad en man med Dus“kos björn-stil behöver ensam.

Snabbt på nästa dans, håll tempot högt! *Kolo, S“ota, Makedonija,* och så en *kolo* igen. Nu dansar nästan alla. Paus igen. Det börjar bli sent, klockan är snart tolv.Det är rökigt, varmt och starkt. Nu tar Zoran upp dragspelet... och lägger undan det igen! Istället för den starka neonrörs-belysningen tänds nu en liten strålkastare, en "discolampa" som växlar ljus ideligen, rött, gult, grönt, vitt och rött igen. Som på ett tecken från en dirigent börjar folk byta plats med varandra vid borden. Även musikerna på scenen arrangerar om sig. Basisten kliver av scenen men fortsätter att spela. Gitarristen som stått längst ute till vänster kommer närmare mitten och Zoran står nu bakom sin synthesizer, en Yamaha DX7, alldeles intill trummorna. Nu blir det ett helt annat ljud i orkestern. Inte bara musikerna har bytt plats, utan också de olika instrumentens positioner i musiken har förändrats. Efterslagen blir mjukare, basen flyttar bakåt i ljudbilden. I mitten av musiken och i mitten på scenen finns synten och trummorna. Zoran sjunger på engelska nu, med en annan och rakare, lite råare röst.

Det är många som dansar, alla på sitt vis. Det går inte att urskilja någon som helst enhetlig stil längre. Z“arko flyter runt på golvet med sin fru i en snabb foxtrot. Två små flickor i tolvårs-åldern dansar "shake". De står mitt emot varandra, en meter emellan och rör sig monotont ett steg åt höger, ett åt vänster, armarna nedåt-utåt. De flesta dansar pardans, ett steg fram och ett tillbaks. Några rör sig snabbt, på åttondelarna, några långsammare på fjärdedelarna, några hänger om varann och hasar sig runt i halvtempo. De två äldre damerna som hittills suttit nära dansgolvet och uppmärksamt följt allt som rört sig, dansar också nu. De dansar helt "fritt", med glädje och värdighet. "Lucille....", jag känner igen refrängen på den gamla Little Richard låten, men knappast nåt mer. Pardansen har upplösts till "disco", alla dansar var för sig. Eller snarare tillsammans, i grupper på fyra och fem som följer och härmar varann.

På bara några sekunder förändrades hela situationen. Genom att byta från dragspel till synthesizer, slog Zoran bokstavligen och bildligen an ett annat ackord och en annan tonart. Hela situationen placerades i en annan tolkningsram. Övergången var ögonblicklig och påverkade varje del av situationen. Ljuset, musiken, rörelserna, dansen, rummets sociala organisation, förhållandet mellan män och kvinnor, allt förändrades. Den "jugoslaviska" scenbilden försvann och ersattes av en annan. Alla deltagare kunde också det nya spelets regler, snabbt besatte man sina roller och började uppträda i enlighet med dem.

Under *kolo*-danserna var ljuset tänt och man kunde se vad alla gjorde. Att dansa kolo är att upprätta en speciell relation till sin egen kropp, till musiken, till de andra i dansen, men också till de som inte dansar. *Kolo* har publik helt enkelt och det vet alla. Man träder in på en scen med sin dans och kan därför också bli bedömd och kommenterad för hur man uppträder i dansen. När discolampan ersatte takbelysningen försvann inte bara möjligheten att se på dansen, utan också relationerna mellan de dansande och de som satt kvar vid borden. Här är "modern dans" på intet sätt ett uppträdande som kan kommenteras och bedömas, tittandet är därför inte längre meningsfullt. Säkert är det också en av anledningarna till att det fanns flera som inte alls deltog i *kolon* annat än som publik, som bara väntade på att orkestern skulle byta till "kommersiell dansmusik", för att få börja dansa utan att bli betittade och bedömda för sin danskonst. I en kolo finns en speciell laddning som är kopplad till ett "där och då", som rör det förflutna i hemlandet. I "discon" har alla sådana band släppts. Det är en typ av dans som inte ställer formella krav på utförandet, som alla och ingen kan, i vilken man kan hänge sig helt åt nuet.

"Shu-bi-do-be-do,shu-bi-do-be-do", sjunger Zoran och lägger feta, ylande ackord på synten. Dansandet avtar lite, det ser ut som om fler än jag är trötta. En tryckare till och sen paus igen. Hostande och med värkande ben försöker jag hinna med sista tunnelbanan hem. I lokalen fortsätter dansen ännu flera timmar till.

Olika typer av dans- och musiktillställningar.

De jugoslaviska föreningarna i Stockholmsområdet anordnar en rad olika slags fester med musik och dans. De slags danskvällar som "Sutjeska" och "S“umarice" arrangerar i sina egna lokaler en eller ett par gånger i månaden kallas vanligen *igranka* (av verbet *igrati*, dansa). Det är en typ av ganska enkla och informella arrangemang med övervägande ungdomlig publik som kommit för att dansa och sjunga. En annan typ är de något mer formella och familjebetonade fester som brukar betecknas *drugarsko vec“e*. De flesta föreningar arrangerar sådana fester en eller ett par gånger om året, i en

skolmatsal eller någon större offentlig samlingslokal. Också de centrerar kring dans och musik, men har vanligen även andra inslag, t ex tal av föreningens ledare, lotteri, folklor-uppvisning etc. En mer högtidlig klang har termen *proslava*, som syftar på en typ av fester i samband med särskilda nationella eller religiösa högtider. Till denna kategori hör också den jugoslavisk-svenska kulturaftonen i Huddinge som jag beskrivit i ett tidigare avsnitt. Slutligen finns också en rad tillfälliga arrangemang med sina egna speciella beteckningar: *Dan z"ene*, kvinnodagen, *Beogradske vec"eri*, Beograd-kvällar, *ribarsko vec"e*, fiskarafton och *Vojvodjanska noc;*, Vojvodinaafton. De olika typerna kan ha olika utformning, karaktär och innehåll, men skillnaderna är ändå inte större än att de alla ryms under beteckningen *zabava*. *Zabava* betyder fest, underhållning, nöje (pl. *zabave* och kan användas om alla slags festliga tillställningar[63].

Feståret i de jugoslaviska freningarna i Stockholm.

Feståret följer en regelbunden puls, med en trevande inledning i början av september, en intensifiering fram emot jul och nyårshelgerna, nystart i slutet av januari och en kulmination från april till början av juni. Under sommarmånaderna ligger verksamheten i de jugoslaviska föreningarna så gott som helt nere.

De stora regelbundet återkommande festdagarna är nationaldagen 29 november, arméns dag 22 december, nyårshelgen (såväl årskiftet som det ortodoxa nyåret 6 januari), internationella kvinnodagen 8 mars, påskhelgen, 1 maj och ungdomsdagen 25 maj som firas till minne av Titos födelsedag. Vid dessa helger arrangeras ofta stora fester med folkloruppträdanden och gästartister från Jugoslavien av flera samverkande föreningar, ibland också av distriktsorganisationen (*sreska organisacija*) inom Jugoslaviska Riksförbundet. Kring helger som nyår, påsk och första maj firar man ofta flera dagar i sträck. Ett återkommande arrangemang av annat slag är folklorfestivalen i Katrineholm i början av hösten, vars efterföljande fest lockar jugoslaviska ungdomar från Stockholmsregionen och hela Sverige. Andra anledningar till att anordna en fest kan vara ett föreningsjubileum eller när en förenings nya lokaler ska invigas. Den allra vanligaste typen av fester är dock danstillställningar som arrangeras utan någon som helst formell anledning.

Antalet fester har periodvis varit mycket stort, särskilt om man sätter det i relation till den potentiella publikens storlek. Under "högsäsongerna", från slutet av november till nyår och från slutet av april till början av juni, kan festerna vara så många att det helt enkelt inte finns publik till dem alla. Våren 1984 hölls under en och en halv månad inte mindre än 17 *zabave* på olika håll i Stockholmstrakten[64]

14 april Nikola Tesla, Rinkeby.
15 april Sloga, Tumba.
20, 21, 22 april S“umarice, Kärrtorp.
28 april Sloga, Tumba. Edvard Kardelj, Jordbro. Borislav Stankovic;, Gustavsberg. Restaurang Noon, Årstadal.
29 april restaurang Hammaren, Hammarby.
30 april restaurang Hammaren Hammarby.
12 maj Nikola Tesla, Rinkeby.
18 maj Sutjeska, Solna.
19 maj. "Ungdomens dag", centralt firande i Eskilstuna, med efterföljande fest som besöktes av många ungdomar från Stockholm.
26 maj "25 maj", Vårby Gård, Sloga, Tumba.
2 juni S“umarice , Kärrtorp.

På samtliga dessa fester uppträdde någon av tre jugoslaviska orkestrarna som då var verksamma i Stockholmsområdet, ofta förstärkta med en populär sångare eller sångerska från Jugoslavien. Bara under maj 1984 uppträdde minst 8 gästande artister från Jugoslavien samtidigt i Stockholm. Bland musiker och arrangörer var man överens om att antalet fester under denna tid liksom flera gånger förut varit alltför stort. Eftersom festen har en viktig funktion i föreningarna, inte minst ekonomiskt, har det alltför stora utbudet lett till en betydande konkurrens mellan föreningarna. Genom Riksförbundet och distriktsorganisationen har man försökt få till stånd ett fungerande samarbete, så att man åtminstone skulle kunna undvika att två närliggande föreningar arrangerar fester samma helg. Det har dock varit svårt att få ett sådant samarbete att fungera väl. Under andra halvan av 80-talet har antalet fester överlag minskat, och det blir enligt föreningsledare allt svårare att locka folk.

Formellt är de fester som arrangeras av föreningarna slutna. I praktiken är de dock öppna, vem som helst som är villig att betala inträdesbiljett kan få tillträde. Fester av mer privat karaktär, som riktar sig till en krets av de närmaste släktingarna, arbetskamraterna och vännerna, hålls ofta på festvåningar och restauranger ägda av någon bekant till familjen. Familjefester som kräver närvaron av en större krets av mer avlägsna släktingar, som dop, bröllop, begravningar, firas sällan i Sverige försöker man vanligen förlägga till sommarmånadernas semestervistelse i Jugoslavien[65].

Festernas betydelse i de jugoslaviska föreningarna

För de jugoslaviska föreningarna i Stockholm, liksom för jugoslavernas gemensamma sociala värld som helhet, spelar zabave en mycket viktig roll. Det är festerna som lockar flest till föreningarna och som får deltagarna att vilja träffas om och om igen. Det är genom interaktionen på och kring festerna som kontinuiteten i den specifika sociala

konstruktionen kan upprätthållas och det är också festerna som får den jugoslaviska världen i Stockholm att framstå som trovärdig och subjektivt verklig för sina medlemmar. Med Peter Bergers och Thomas Luckmans ord kan man uttrycka det så att festerna skapar "den sociala basen för den speciella förmågan att skjuta undan tvivlet utan vilket den definition av verkligheten som det är fråga om inte kan vidmakthållas i medvetandet" (Berger och Luckman 1979:181).

Därutöver är festerna en inte oviktig inkomstkälla för föreningarna. Även om kostnaderna för att arrangera dem har ökat kraftigt i takt med konkurrensen mellan föreningarna och från andra slags nöjen i Stockholm, är överskottet från välbesökta fester ännu en grundval i föreningarnas ekonomi. Festerna fyller alltså samma slags dubbla funktion som musiken och dansen för själva festerna, de utgör såväl mål som medel för föreningarna.

Den förening som under 80-talet varit den flitigaste arrangören av fester och danskvällar är "S“umarice" i Bagarmossen, den yngsta föreningen i Stockholm. "S“umarice", bildades i februari 1983. Vid denna tid var de gamla föreningarna relativt stabila och det tycktes inte finnas så många att vända sig till för en ny förening. Men "S“umarice" blev på kort tid den största och mest aktiva av alla föreningar i Stockholm. Målen var att sätta igång ett fotbollslag och skaffa en egen lokal där man kunde umgås i enkla former med landsmän. När föreningen väl bildats lyckades de starta en mycket livaktig verksamhet, med framgångsrikt fotbollslag, folkdanslag och med en stor egen lokal lämplig för fester. Genom sina många energiska medlemmar lyckades man locka till sig medlemmar från många andra föreningar och därigenom i stort sett lamslå verksamheten i en del av dem. Ljubis“a och Mirko, två av föreningens ledare, berättar så här om planerna de hade och vad det blev av dem:

> OR: Vilken verksamhet var det i början, vad tänkte ni göra från början?
> Ljubis“a: Man skulle träffas, spela lite biljard och schack och eventuellt börja så smått med fotboll. Och i och med att det är så många som bor häromkring så hade vi mycket barn /i föreningen/. Jag tror inte det var meningen i början att vi skulle börja med folkdans, men det kom successivt. Jag har ju två barn själv. Flickan är med och grabben har börjat nu också. Så det har blivit så att våra barn har börjat och stöttat upp varann. (...)
> OR: Festerna då?
> Ljubis“a. Festerna var vi mer eller mindre tvungna att göra. Vi började från ingenting. Dom som startade klubben började med sina egna pengar. Man visste inte hur det skulle fungera, man kunde inte söka bidrag, man visste ingenting. (...) Jag vet inte vems idé det var egentligen. Det fanns ju konserter här runtomkring med musikanter från Jugoslavien. Så nån kom på idén att vi själva skulle försöka få hit musik från Jugoslavien och sen blev det bara så.
> OR: Hur ofta ordnar ni fester här?

> Ljubis“a: En gång i månaden har det vart. Tidigare spelade nån grupp från Stockholm. Men konkurrensen har blivit...det är samma sak med kläder: när man inte har råd med så mycket, då köper man billig kostym. Sen när man får lite bättre lokaler då vill man ha bättre kostym. (...) När det kommer bra musiker från Jugoslavien som sjunger, då kommer det folk. —r det mindre kända namn kommer det mindre folk.
> OR: Är festerna ekonomiskt viktiga?
> Mirko: Nej, det är inte bara ekonomiskt, man kan inte tjäna pengar på sina medlemmar. Ska alla vara välkomna och ha nånstans att gå...den som tjänar femtusen kan inte gå på en restaurang eller dansklubb en kväll med hela sin familj. Men hit kommer man med ungar på fem-sex år och alla är tillsammans och dom kan få lite mat här för 20 spänn kanske. (Februari 1988)

För Mirko och Ljubis“a, liksom för de flesta andra ledare, är föreningens viktigaste uppgift att vara en samlingspunkt för landsmän i alla åldrar. För detta ändamål har man skapat en slags kombination av klubb, enklare restaurang, fritidsgård och kulturhus, ett ställe med många olika verksamheter för hela familjer, i det annars hårt ålderssegmenterade nöjes- och fritidslivet i storstaden Stockholm. Varken schack, biljard, fotboll, basket eller folklor eller någon av de andra verksamheterna man ägnar sig åt kan dock locka lika många att delta som festerna. Dessutom är det bara festerna som kan lämna det ekonomiska överskott man så väl behöver för att driva den övriga verksamheten.

Några direkta förebilder för festerna finns inte. Deras form och struktur har utvecklats ur ett offentligt jugoslaviskt nöjesliv, från de stora städernas restauranger och danslokaler till småstädernas och byarnas kulturhus. Mycket är också hämtat från ett mer privat eller halvoffentligt föreningsliv, från såväl Jugoslavien som Sverige. Jugoslavernas fester i Stockholm liknar på många sätt de som anordnas av utvandrade jugoslaver på andra platser, t ex på *"Jugoslovenski zabavni centar"* i Västberlin, eller i de kyrkligt anknutna föreningarna i Los Angeles (Dunin 1975, 1981-82). De har också många drag gemensamma med de fester som arrangeras av assyriska, turkiska, kurdiska, ungerska och andra invandrarföreningar i Stockholm, vilket till stor del beror på att de utvecklats i ett nära samspel med de byråkratiska regler om föreningsliv, lokaler, mat- och spritservering, vakter, rökning etc etc som gäller i Sverige.

"Sutjeska" och "S“umarice" är de föreningar som kanske tydligast har försökt återskapa något som påminner om vad man varit van vid "hemifrån". En stor del av föreningen "S“umarices" medlemmar kommer från staden Despotovac och dess omland i centrala Serbien, ca 130 km söder om Beograd. De hamnade i södra Storstockholm som ett resultat av en lång och invecklad kedjemigration och många var därför släkt eller nära bekanta redan före utvandringen. De var dessutom relativt många och någorlunda

jämnåriga och de kom att bo förhållandevis nära varandra i Bagarmossen/Kärrtorp. Av stor betydelse för deras situation i Stockholm är också att de av många andra jugoslaver hålls för att vara lite speciella och "bondska", med en speciell dialekt och mer intresserade av pengar än av kultur. Den täta interaktionen mellan medlemmarna som uppstod när föreningen kommit igång, de många festerna och danskvällarna med speciellt importerade populära artister från Jugoslavien har bidragit till att förstärka bilden av medlemmarna som "bybor" och bilden av deras förening som särskilt "by-lik".

> OR: En sån här förening, eller klubb, finns sådana i Jugoslavien där du kommer ifrån? Såg det ut så här?
> Mirko: Självklart finns det, i storstäderna finns såna föreningar, och i byarna finns en stor lokal som man kan samlas i.
> OR: Fungerar det likadant? Det som ni byggt upp här, är det kopierat på nånting som finns i Jugoslavien eller har det en egen karaktär?
> Ljubis“a: Det är lite eget.
> Mirko: Nej, det kan man inte säga. Det är kopierat från där nere. Vi är vana att leva så här, vi ska samlas och ha en lokal. Det är från där nere.
> Ljubis“a: Där går ju folket ut alltid minst en lördag eller söndag och lyssnar på musik. Åker du till Jugoslavien kan du åka till vilken restaurang som helst och se att den är full fredag, lördag, söndag.
> OR: Ja visst, men du pratar om restauranger. Det här är ju en klubb.
> Mirko: Jo, men det finns nåt som heter klubb också.
> Ljubis“a: Medborgarhus. Det heter dom, som Folkets Hus, det finns i varje by. Där visas filmer onsdag, torsdag t ex och fredag så här, och det finns nåt som heter *susret sela*, det är ungefär vad vi kopierat.

Vojvodjanska noc;

Ett konkret exempel på festernas och i synnerhet musikens och dansens samlande kraft och betydelse för gränsdragningarna mellan "vi" och "de" ger de särskilda Vojvodina-aftnar, *Vojvodjanska noc;*, som arrangerades årligen under en period på 80-talet.

Vojvodina är ett bördigt jordbruksområde i nordöstra Jugoslavien. Området, som gränsar till Ungern och Rumänien, är en utlöpare av det stora pannoniska slättlandet, "pustan". Av en rad politiska och historiska omständigheter blev Vojvodina från 1700-talet och framåt hemvist för serber, kroater, ungrare, rutener, slovaker, slovener, zigenare, rumäner och ännu många fler. Ett relativt välmående samhälle med ett givande jordbruk i en intensivt mångkulturell miljö har givit livet i Vojvodina en alldeles speciell prägel som Vojvodinaborna inte är sena att framhålla.

För många Vojvodinabor i exil uppstår ett intrikat problem när de vill söka sig till sina landsmän: till vilken slags föreningar ska de egentligen höra? De "är" visserligen serber,

kroater, ungrare etc, men upplever sig ofta ändå ha mer gemensamt med andra Vojvodinabor än med folk från "egentliga" Serbien, Kroatien eller Ungern. I Sverige finns inga vojvodjanska föreningar, så för de flesta har lösningen på problemet varit att söka sig till de "allmänna" jugoslaviska föreningarna. I dem har Vojvodinaborna ofta kommit att tillhöra de mest aktiva. I föreningarnas styrelser, liksom i Jugoslaviska Riksförbundet, finns många Vojvodinabor, vilket säkert har att göra med att de generellt sett är bättre utbildade och har större föreningsvana än majoriteten av jugoslaver i Sverige.

Bland dessa personer har under en tid funnits en önskan att bilda "något eget", där det specifikt vojvodjanska skulle kunna få företräde. Men man har hållits tillbaka av hänsyn till de redan existerande föreningarna och av de problem som skulle uppstå med ännu en ny förening för jugoslaver i Stockholm. I en intervju med Milan, anställd på Jugoslaviska Riksförbundet och en av de ledande "Vojvodina-aktivisterna", framgår tydligt problemets art:

> Milan: Jag tror dom flesta som kommer från Vojvodina är anslutna i en allmän jugoslavisk förening. Och jag tror helt säkert att dom skulle vara anslutna direkt första dan om vi gjorde en förening med ursprung från Vojvodina.
> OR: Tänker ni göra det då?
> Milan: Det finns tankar på det. Vi är ungefär 50 stycken som har pratat vid olika tillfällen.
> OR: Men vad ska föreningen göra då?
> Milan: Det där är just det som är svårt, därför säger jag att det finns tankar, det finns inget bestämt just nu. Därför att allt annat som vi skulle syssla med, det finns i andra föreningar, jugoslaviska föreningar. Men det enda som vi tänkte göra, det är just det här med tamburica och musiken, inget annat. Men vi borde egentligen inte starta flera jugoslaviska föreningar, det är det tillräckligt med. Vi skulle egentligen satsa mer på att skaffa en eller låt oss säga högst 4-5 föreningar i hela Stockholm, så att dom blir starka, istället för att ha som nu 15 föreningar som inte är så starka.
> OR: Men det finns ändå en känsla av att det är viktigt...
> Milan: Känslan är ganska stark att vi borde ha en förening med ursprung från Vojvodina och det är bara den här delen av kulturen som.... språket är inte så viktigt, andra aktiviteter i föreningen är inte viktigt, det är det här med musiken och kulturen va. (Maj 1985)

Det fanns alltså en vilja bland Vojvodinabor att manifestera sig som en egen grupp bland jugoslaver i Stockholm, men man var inte utan vidare beredd att ta steget fullt ut och bilda en egen organisation, med egna lokaler och allt vad det skulle kunna komma att innebära. Säkert spelade det också en viss roll att en ny Vojvodina-förening, utöver alla organisatoriska och ekonomiska problem, också skulle komma att gå på tvärs med de vedertagna principerna om på vilka grunder föreningsgemenskaper ska vara byggda:

antingen är de federala och representerar hela Jugoslavien, som de "allmänna" jugoslaviska föreningarna, eller är de nationella/etniska och representerar en republik eller en folkgrupp, som t ex de serbiska, kroatiska, slovenska föreningarna.

I denna situation bestämde man sig för att åtminstone försöka ordna en större fest årligen, en *Vojvodjanska noc;*, där man kunde få tillgång det specifikt vojvodjanska man saknade i de andra föreningarna, framförallt den speciella tamburica-musiken:.

> OR: Varför känns det angeläget att ordna fester och träffa folk från just Vojvodina, när det ändå är så mycket andra fester, jugoslaviska fester, där man är med alla möjliga?
> Milan: Jag har ingen annan förklaring än att andra jugoslaviska fester handlar om en massa olika kultur... andra kulturer, inte just från Vojvodina. Hos oss finns den här tamburicamusiken, det är på nåt sätt den huvudsakliga musiken, den viktigaste och mest spridda musiken. Människor tycker om just den här musiken.
> OR: Den liksom hör ihop med själva Vojvodina?
> Milan: Alla dom andra festerna handlar om allt annat än just den här musiken va och vi var helt enkelt sugna på den, det ligger i blodet att man tycker om den. Ingen annan tänkte på just oss från Vojvodina. Vi har allmänna jugoslaviska föreningar och då blir det när man pratar om vad man ska ordna och vilka man ska försöka ta hit, då bli det alltid någon nere ifrån Serbien, Makedonien eller någon annanstans. (maj 1985)

Tamburicamusiken i Vojvodina är en avläggare av den musik som populärt kallas "ungersk restaurangmusik". Det är en musik med drag från ungersk, serbisk och kroatisk folkmusik, senbarockens konstmusikaliska uppförandepraxis, modernare europeiska visor och schlagers, allt stöpt i en form för att passa restaurangernas och värdshusens sittande, ätande, lyssnande och samtalande publik (Sarosi 1978). Det viktigaste instrumentet är *tamburica*, en långhalsluta nära släkt med bl.a mandolinen. Sedan andra halvan av 1800-talet har man byggt den i olika storlekar, från de små och ljusa melodiinstrumenten, till de stora kontrabasarna. De sätts samman i små ensembler om 5-6 *tamburice*, ibland med en extra fiol eller ett dragspel. Musiken växlar snabbt i karaktär och tempo, från långsamma sentimentala sånger till snabba hetsiga dansmelodier. Repertoar, instrument, sätt att spela, hela musikens sound skiljer sig distinkt från annan folklig musik i Jugoslavien. Tamburicamusiken har länge varit populär över stora delar av Jugoslavien, men den har uppstått i Vojvodina och fått en särskild ställning som samlande symbol för alla de olika folk som utgör Vojvodinas befolkning (Forry 1978, March 1981).

På påskafton, i april 1985, arrangerades en *Vojvodjanska noc;* på en restaurang på Kungsholmen i Stockholm. Omkring 200 biljetter hade sålts i förväg och på

programmet stod mat, musik och sång och dans från Vojvodina, samt ett lotteri med fina vinster. Lokalen, en ganska stor lunchrestaurang, hade smyckats med Vojvodina-symboler; ankor, klippta i naturlig storlek ur vit kartong, hade tejpats längs väggarna och framme vid scenen hade man hängt torkade majskolvar i knippen. Från Novi Sad hade man hyrt en orkester, "Novosadske Bekrije", med en fiol och två *basprim*-tamburicor i melodin och *tamburas"ko celo*, kontra och *beges"* (motsvarande cello, efterslag och bas) i ackompanjemanget. Orkestern, som vanligtvis bestod av amatörmusicerande serber, barndomsvänner till en av kvällens arrangörer, hade för detta tillfälle förstärkts av två kända professionella zigenarmusiker, violinisten Jovica Nikolic, "Lepi Jovica" kallad, och tamburicavirtuosen Milan Ivanov. Dessutom hade man engagerat en känd komiker från Vojvodina att ta över underhållningen i pauserna.

Redan vid 8-tiden var de flesta på plats. Gästerna var övervägande medelålders par, de flesta mycket flott klädda, många rent av distingerat. Ett tiotal ungdomar satt tillsammans vid ett bord och uppe i ett hörn satt en gammal baba och log. De små barnen, som annars alltid har en given plats på de jugoslaviska föreningarnas fester, hade man i kväll lämnat hemma. En stor del av gästerna var okända för mig; Milan förklarade att det var folk från Vojvodina som bor i Stockholm men som annars aldrig går ut fest tillsammans med jugoslaver. Men där fanns också många jag kände igen från andra föreningsfester, från Riksförbundet, från jugoslaviska redaktionen på lokalradion. Dessutom fanns representanter från ambassaden, Yugotours och från SAS, som till lotteriet skänkt en flygbiljett och tröjor med reklamtryck.

Under ganska stort besvär och en del irritation utspisades gästerna så småningom med soppa, varmrätt, sallad, öl och vin. Novosadske Bekrije spelade oupphörligt gamla och nyare sånger från Vojvodina, iklädda traktens typiska folkdräkter: vida vita byxor med spetsar nertill, vidärmade vita skjortor med påsydda blombroderier, svarta västar och små svarta hattar. Folk sjöng och pratade av hjärtans lust. En viktig sak var att musiken här låg delvis i bakgrunden. Medan musiken på andra fester vanligen är så stark att samtal effektivt omöjliggörs, hade jag här stundtals svårt att urskilja orkestern över alla röster.

> Milan: Ja men liksom, det är det vi är ute efter. Att man inte blir bedövad av förstärkarna och att man kan umgås med varann och prata och samtidigt njuta av musiken och om man går på dom andra...där dansar man mest va, det går inte alls att prata, man måste sitta och lyssna. (...) Det är det som är poängen, just i det här att man kan ha mera av den här kvällen än bara sitta och lyssna på musik va. Det kan man göra med en bandspelare hemma va, men här vill vi liksom ha roligt och prata och....ja ha kul helt enkelt. (Maj 1985)

För invandrarna från Vojvodina var det viktiga med musiken att den var "hemifrån", med den repertoar, det sound man förknippade med Vojvodina. Men lika viktigt var att det var en musik man kunde äta, dricka och samtala till, en musik som hörde hemma i de restaurangmiljöer man var van att förknippa med fest och kultiverat umgänge. Allt detta uppfattade man som distinkt annorlunda än de fester med dansen i centrum som andra föreningar i Stockholm brukar arrangera. För Vojvodinaborna i Stockholm var det musiken och sångerna som fungerade som förenande länk och samlande symbol, men med musiken som medel drogs samtidigt en tydlig gräns gentemot de andra jugoslaverna.

Redan under första delen av kvällen märktes att många laddat upp länge inför tillställningen. Vid bordet intill mitt satt en surmulen man i 50 årsåldern som gång på gång upphetsat skrek åt orkestern: *"C“etiri konja debela"*, medan hans fru och döttrar förläget log mot varandra. När så orkestern äntligen spelade upp den gamla sången la mannen upp ett vrål, reste sig, sträckte händerna högt över huvudet och sjöng, lyckligt leende som en liten pojke. Lite längre bort satt ett sällskap kvinnor i övre medelåldern. En av dem hade svårt att sitta still, hon for hela tiden upp och ner, fram till orkestern, upp på dansgolvet och tillbaka till bordet. Varje ny sång från orkestern besvarade hon med att resa sig från stolen, sträcka händerna ovanför huvudet, vagga fram och tillbaks med överkroppen och sjunga. Hon ville dansa men hade svårt att få med sig sina bordskamrater. Till slut lyckades hon få också dem att resa sig och strax blev det lilla dansgolvet framför orkestern fullt.

Lite senare på kvällen ställde sig ett sällskap glada män mitt framför orkestern. Två och två, med armarna om varandra, stod de och gungade i takt med musiken. Nu ville de sjunga, mot rundhänt betalning beställde de sina favoritsånger direkt av musikerna. I en annan del av lokalen hoppade plötsligt en yngre kvinna upp på ett bord och började dansa, ivrigt påhejad av sina bordsgrannar. Längst in i ett av hörnen satt den gamla *baban* och log stillsamt åt allt. När orkestern så satte igång med de gamla kära csardasmelodierna blev det fart också på henne. *"Az a szep, az a szep"* sjöng hon och viftade med ena handen i luften så som ungrare gör när de dansar. En man i 40 års åldern försökte enträget bjuda upp henne, men hon bara skrattade och fortsatte sjunga.

Trots många liknande individuella emotionella urladdningar under kvällen ville det sig inte riktigt. Kanske var spänningen och förväntningen inför festen alltför stor för att det skulle kunna bli en tät, kollektiv stämning. Orkestern spelade csardas, polka, vals, danser som annars sällan eller aldrig spelas på jugoslaviska fester i Stockholm, men det var inte många som dansade. Det märktes på de dansande paren att de visste ungefär hur

de skulle göra, men att de inte dansat på länge. Det var uppenbart att många fler faktiskt ville dansa, om de bara viste hur. När så orkestern gav sig på *Uz“icko kolo*, *Moravac* och de andra gamla välkända serbiska kolomelodierna blev det en helt annan fart på dansgolvet. Långt fler dansade, de flesta med fin stil och god teknik. *Lesnoto, vlas“ko, s“ota* var andra danser som fick folk att strömma till dansgolvet. Snart blev det alldeles för trångt och man flyttade tillfälligt orkestern till en annan del av lokalen där man röjt undan bord och stolar. Trots festens karaktär av markering och gränsdragning gentemot de "vanliga" jugoslaviska festerna, var det ändå dessa "vanliga" festers repertoar som fungerar bäst för de flesta.

Vid halvett tiden avbröts dansen för lottdragning. Det blev en segdragen historia som helt bröt den stämning som höll på att byggas upp. Efteråt försökte orkestern locka tillbaks folk till dansgolvet, men det var redan för sent och alltför många var på väg hem. Endast en mindre grupp dröjde sig kvar till frampå morgonen. Dagen efter fortsatte de festen på en annan restaurang, ägd av en musikintresserad jugoslav.

> OR: När jag kom dan efter till den här restaurangen så kände jag igen väldigt många, dom hade inte slutat utan bara fortsatt hela natten och dan efter och kanske ännu längre...
> Milan: Jaa...det var till 5 på morronen. Man vill utnyttja varje stund av det här lilla som man har möjlighet till va. Dom kommer en gång per år och då...
> OR: Då lever man ett annat liv på nåt sätt?
> Milan: Ja och då släpper man inte förbi en sekund liksom, man vill vara med. (...) Jag sov inte 5 timmar på 5 dygn! Jag har pressat i 5 dygn kanske ett år i Jugoslavien. Om man lever 1 år i Jugoslavien då lever man inte så intensivt va. Men just här, då vet man att det inte finns tillgång till sånt, då utnyttjar man allt....
> OR: Det kanske är sånt du lever på sen ett långt tag?
> Milan: Ja ett långt tag. Fortfarande pratar vi om det här.(maj 1985)

För några var denna *Vojvodjanska noc;* kanske inte mycket mer än ett avbrott i de vardagliga rutinerna. För andra innebar den en möjlighet att umgås med bekanta man kanske inte träffat på länge, att sjunga sånger man kanske nästan glömt, att återuppliva gamla minnen hemifrån. Inte minst viktigt var att hela kvällen fungerade som en tydlig markering gentemot kollektivet av jugoslaver i Stockholm och hela det omgivande svenska samhället: "vi är inte precis som ni, vi är annorlunda!" Men för de mest aktiva i kretsen kring arrangörerna innebar denna *Vojvodjanska noc;* ännu något mycket mer. Den fungerade som en källa att hämta kraft ur, kraft att leva på flera månader framåt.

Festernas expressiva specialister.

I det förra kapitlet mötte vi Vera, Rade, Giga och Hazim, fyra specialister på folklorens område som blivit betydelsefulla personer i den jugoslaviska världen i Stockholm. I det här kapitlet har vi redan mött Zoran, Zorica, Z“arko, Dus“ko och några till, personer som också de är verksamma med musik och dans, men i ett helt annat sammanhang. Deras speciella kunskaper är knutna till *zabave, igranke* och andra typer av dans- och musiktillställningar.

Folklor och *zabava* är två distinkt skilda sammanhang, med helt olika förutsättningar för hur dansandet och musicerandet organiseras, tolkas och värderas. Det finns dock kopplingar dem emellan. Z“arko har dansat i *folklor* i Jugoslavien, Zorica och Jelena i Sverige, och säkert har de därigenom skaffat sig en del av de kunskaper de demonstrerar på festernas dansgolv. När Rade och Vera deltar i dansandet på festerna är det många par ögon som följer deras steg med extra uppmärksamhet. Deras steg och turer, hela deras stil, är viktiga förebilder för många mindre erfarna dansare. Också bland musikerna finns kopplingar mellan *folklor* och fest. Alla de fyra dragspelarna jag följt har spelat i båda dessa sammanhang. På *folklorens* område är Giga den kunnigaste och mest erfarne. Det är också han som till stor del lärt Hazim och Hazims son Ismet de många speciella danslåtarna och hur de ska utföras. Men på festerna är Gigas roll underordnad, stödjande. Här är det istället Zoran som står främst i ledet. Under många år ackompanjerade Zoran folklor i Jugoslavien, men som hans mångårige spelkamrat Giga säger: "Zoran är duktig på all slags musik, men inte på folkdansmusik. Han vågar knappt ta i ett dragspel när det kommer till folkdansmusik." Den ende av musikerna som varit verksam som ledande expressiv specialist på båda områdena är den yngste, Ismet, kanhända därför att han är den ende som lärt sig spela i Sverige, direkt för en publik av utvandrade jugoslaver. Slutligen finns det också stora formella och strukturella likheter mellan folklorens och festernas repertoarer, till och med några gemensamma danser och sånger. Så har ju repertoarerna faktiskt ett gemensamt förflutet i det område som idag är Jugoslavien.

Ändå är det inte självklart att kunskaper på det ena området enkelt kan överföras på det andra. Få personer har ställning som specialister på båda. En skicklig festdansare kan inte omedelbart delta i folkloruppvisningar, lika lite som en vältränad utövare av folklor direkt kan delta i kolo-dansernas alla vindlande turer under en uppsluppen danskväll. Detsamma gäller musikerna. Att kunna spela till folkdansuppvisning är något helt annat än att kunna spela på fest, även om musiken är aldrig så lika. Det avgörande här är inte repertoarerna - stegen och melodierna - utan ramen, hela det sammanhang i vilka de är infogade.

Folklor är scenkonst och som annan scenkonst är folklor beroende av formell utbildning och träning. Innehållet har som helhet en abstrakt karaktär, med tydliga hänvisningar till en värld bortom utförandets här och nu. Festerna har få sådana öppna hänvisningar. Istället är de inriktade på det som utspelas konkret i den aktuella situationen, de handlar så att säga mest om sig själva. Deras funktion i den jugoslaviska världen i Stockholm är i första hand att upprätthålla och kanske också förstärka sociala relationer av olika slag.

Det finns alltså stora och grundläggande olikheter i inramning och funktion mellan folklor och fest. Dessa olikheter är långt viktigare än de eventuella strukturella och formella likheterna den musik och dans som utövas. Generellt kan detta uttryckas så att definitionen av vad som pågår, vilken typ av samspelssituation det är fråga om är avgörande för hur det de samspelande människorna sysslar med ska uppfattas, tolkas och kategoriseras. Men detta kan utsträckas till att också gälla de samspelande människorna själva. Ramen, den grundläggande tolkningskontext de upprättar under samspelet, är avgörande för hur de ska uppfattas, tolkas, värderas och kategoriseras.

När jag inledde min studie fanns det tre band som regelbundet spelade på de jugoslaviska föreningarnas fester, Zoran Sibinovic;s orkester, "Boemi" och "Yu-mix". Senare uppstod "Biseri", "YUS" och några mer tillfälliga band, ofta med flera av medlemmarna gemensamma[66]. Alla de olika banden hade en likartad sättning, repertoar och musikstil, men de hade ändå var sin profil. "Boemi" var ett lokalt hobby-band med små anspråk. "Yu-mix" bestod av mer erfarna musiker, med större och mer varierad repertoar. Båda var inriktade på folklig dansmusik i en "traditionell" och relativt "mjuk" stil. "Yus" och Sibinovic;s orkester stod för en modernare och "tuffare" stil, med större och mer avancerad teknisk utrustning, från effektboxar till ljusanläggning och med en repertoar av äldre folklig dansmusik, nykomponerad folkmusik, de senaste schlagermelodierna och en rad internationella örhängen. Båda dessa band var verksamma över i stort sett hela Mellansverige och musikerna levde också delvis på sitt musicerande.

Vid mitten av 80-talet var fyra av dessa band verksamma samtidigt, därefter lades de ner det ena efter det andra. I förhållande till efterfrågan har antalet band konstant varit alltför litet. De flesta av dem fick fler erbjudanden om spelningar än de kunde ta och vanligen var man tvungen att boka dem många månader i förväg. 1990 finns inget enda band kvar i Stockholm och det har heller inte uppstått något nytt med kontinuerlig verksamhet. Istället har föreningarna i allt högre grad fått lita till import av artister från andra delar av Sverige eller direkt från Jugoslavien.

Av de olika band som funnits i Stockholm är det Zoran Sibinovic;s som utan tvekan varit det mest betydelsefulla och också det mest omtyckta, särskilt av den unga publiken. Zoran Sibinovic; är från Belgrad. Han började spela dragspel som 9-åring och redan under de första åren vann han flera dragspelstävlingar. Samtidigt med den övriga skolutbildningen gick han en 6-årig musikskola i Belgrad och vid 15 års ålder började han spela i "Polet", den folklorgrupp som Giga spelade i.

> Zoran: Jo, sen efter dom där tävlingarna var jag i Radio Belgrad som 16-17 åring och spelade och ackompanjerade våra största sångare där. Sen träffade jag en kille som bodde i Sverige då, han hade restaurang i Gustavsberg. Han träffade mig på en jugoslavisk nyårsafton, på ett av dom bästa hotellen, Metropol i Belgrad, där spelade jag.... Han berättade väldigt mycket om Sverige och....jag kom 1972, den 8:nde januari faktiskt och det är ganska länge sen. Jag har blitt halvsvensk om man säger så...
> OR: Av vilken anledning åkte du just då?
> Zoran: Jag var nyfiken. Om jag ska vara ärlig alltså, du vet, som alla unga killar träffade jag två svenska tjejer vid Adriatiska havet. Och så var jag nyfiken på det vad han sa, den där killen. Och den största anledningen ... alltså jag hade väldigt gott ställt där, ekonomiskt och allting, jag var redan då i Radio Belgrad. Men vad jag längtade efter var en B3 Hammondorgel. Det var en dröm för mig på den tiden. Precis som nån speciell synthesizer för många musiker nu så var min dröm B3:an. (juni 1984)

Zoran bestämde sig för att stanna i Sverige. Han började spela på restauranger tillsammans med sin bror som spelade trummor. Några möjligheter att försörja sig som jugoslavisk dragspelare i Sverige fanns emellertid inte, så för att klara sig startade Zoran en kioskrörelse i Stockholm. Samtidigt sökte han upp sin gamla vän och kollega från Beograd, Giga. Tillsammans började de planera för framtiden:

> Giga: Vi diskuterade så: det är synd att föreningarna är tvungna att ta hit orkestrar och artister från Jugoslavien när vi redan är här. Så vi beslöt att bilda en orkester och det gick väldigt fort. (...) 1974 började vi spela och sen spelade vi tillsammans i 6 år. (...) Vi spelade nästan obligatoriskt lördagar i våra föreningar, och så reste vi faktiskt från Ronneby till Piteå.
> OR: Fanns det ett behov redan från början?
> Giga: Du vet att så här lever vi ungefär i Jugoslavien. Det är nästan omöjligt att leva utan musik och dans och fester. Det är nästan omöjligt. Så det fanns stor marknad redan då. 40-50 föreningar ungefär. Nu är det över 120.(april 1984)

Zoran Sibinovic;s orkester blev snabbt välkänd bland jugoslaver över hela Sverige. De medverkade i radio och Tv-program och deltog i många folkmusikfestivaler och "invandrarkulturdagar" och blev på så sätt framträdande representanter för "jugoslavisk

invandrarmusik" i Sverige[67]. 1980 splittrades bandet. Zoran satte upp ett nytt band som spelade ihop till mitten av 1980-talet, varefter Zoran flyttade till Malmö. Sedan dess har han uppträtt endast sporadiskt i Stockholmsområdet.

En värld - två delar

Zoran Sibinovic;s orkesters popularitet har flera orsaker; stor repertoar, skickliga och samspelta musiker med en väl uppövad förmåga att läsa av sin publik och bygga en fin stämning. Zoran är med all rätt stolt över sin förmåga att spela rätt låtar vid rätt tillfällen och därigenom få igång folk att sjunga och dansa. Ett annat viktigt skäl till Zoran Sibinovic;s popularitet är att han från redan från början av sin karriär lade sig vinn om att spela såväl de gamla låtarna som den moderna "nykomponerade folkmusiken" och de allra senaste schlager- och popmelodierna från Jugoslavien. "Att hänga med" blev Zorans lösenord och därigenom blev han för många jugoslaver i Stockholm en viktig förbindande länk till livet i Jugoslavien, inte bara till det liv man lämnat bakom sig, utan också till det liv som just nu utspelas i det gamla hemlandet:

> OR: Vad har ni för mål när ni spelar? Tänker ni på varför ni spelar, har det samband med livet för dom här människorna ni spelar för?
> Zoran: För det första, vi tycker att musiken är nånting alldeles speciellt (..) det går inte att beskriva med ord, det är bara nåt man måste känna. Det andra, jag har nån slags underlig skyldighet på nåt sätt...jag har alltid varit sån. Det är en självklarhet att våra landsmän tycker om musik och dom vill hänga med... Varför jag vill göra den moderna musiken, varför jag vill hänga med i allting: jag vill göra det bara för att jag vill att dom också ska veta vad det handlar om i Jugoslavien, vad som spelas i Jugoslavien. Det är därför jag har så många skivor. Jag har mycket kontakter och dom skickar mig jämt nya grejer därifrån. Jag tror att vi är de första att få allt nytt på repertoaren. Vi är inte mycket efter dom som spelar i Jugoslavien det tycker jag är bra.
> OR: Har det stor betydelse för..
> Zoran: Det har stor betydelse för folk här. Mycket stor betydelse. Många blir fascinerade och det är därför som jag många gånger öppnar just med såna här låtar som dom inte har hört. Och jag säger till folk att det är låtar som är de nyaste i Jugoslavien, som spelas mycket där just nu. Och det är av stor betydelse för dom hör ju vad som gäller och jag försöker spela låtarna just som dom spelar på skivan. (Juni 1984)

De flesta jugoslaver har bott länge i Sverige. Det är troligt att många av dem som sökte sig hit från början kom för att stanna en längre tid, kanske för alltid. Även om många jugoslaver säger sig vilja återvandra till Jugoslavien någon gång i framtiden är det få som verkligen gör det. De flesta torde uppfatta sin ekonomiska situation som bättre än i hemlandet, där befolkningen de senaste decenniet drabbats hårt av den svåra ekonomiska krisen, med galopperande inflation, brist på arbete, bostad och

utbildningsmöjligheter etc etc. Samtidigt har den officiella jugoslaviska politiken varit att betrakta utvandrarna som "arbetare på tillfälligt besök utomlands". Även barnen till utvandrarna betraktas som jugoslaver och man har på olika sätt försökt hålla möjligheten att återvända öppen, åtminstone formellt (Magnusson 1986:110,not 137). Även om det "tillfälliga arbetet utomlands" för jugoslaverna i Sverige i stor utsträckning kommit att permanentas har dörren till det jugoslaviska samhället alltså inte stängts.

Det har därför varit möjligt för de jugoslaver jag följt att bygga upp en värld av två delar, distinkt åtskilda i tid och rum, men ändå tätt sammanvävda genom en rad sociala praktiker och känslomässiga band. Mellan september och juni är den lokaliserad till Stockholm. Det är då föreningarna är aktiva, det är då festerna hålls, folklor repeteras och visas upp, fotboll och basket spelas etc. Under semestermånaderna upphör så gott som all denna verksamhet. Då lokaliseras världen för de flesta istället till Jugoslavien, till hemorten och släktgården, eller till en villa vid kusten. Om många jugoslaver kan man därför säga att de lever i en "tillfällighetens permanens" (Ålund 1985:19). Deras flyttning var ingen migration, inte en akt med bestämd början och definitivt slut. Snarare befinner de sig i ett tillstånd av migrationism[68] , ett ständigt flyttande i regelbundna perioder.

På olika sätt försöker man behålla möjligheten att leva i Jugoslavien under några sommarmånader varje år. Men livet i Jugoslavien har under 70- och 80-talen förändrats mycket snabbt. Genom att tillbringa större delen av året i Sverige blir man ohjälpligt bortkopplad från den aktuella politiska och sociala utvecklingen, och inte minst viktigt här, utvecklingen inom sällskapslivet, musiken, dansen, teatrarna, filmen, etc etc. Därmed riskerar man att drabbas av flyttarnas klassiska problem: att bli främmande såväl i det gamla som det nya landet, att inte känna sig hemma någonstans.

Det är i detta sammanhang man ska se Zorans ambition att fungera som en länk mellan den jugoslaviska livsvärldens båda delar. Det avgörande för honom är att inte stanna vid att hålla fast minnena av det gamla utan också förmedla allt det nya i Jugoslavien till sina landsmän i Stockholm. Hans betydelse som specialist har att göra med den broslagning han åstadkommer genom att hålla sin publik i Sverige a jour med vad som är på gång i Jugoslavien.

Kontakterna med den musikaliska värld Zoran vill tillhöra och jämföra sig med upprätthåller han genom sina årliga resor, genom att ta emot gästande musiker från Jugoslavien, och inte minst genom att utnyttja den nya ljud- och bildteknologin som tillåter honom att få del av av de senaste musikaliska nyheterna så gott som samtidigt

som kollegorna i Jugoslavien. Zoran är ett exempel på en typ av personer som mer eller mindre medvetet tar på sig den viktiga uppgiften att förmedla information av olika slag och därigenom länka geografiskt och/eller tidsmässigt åtskilda världar till varandra. För grupper som strävar efter att upprätthålla alternativa levnadssätt i ett samhälle spelar dessa personer en avgörande roll.

Det finns naturligtvis också andra länkar. En mängd information om vad som pågår i hemlandet förmedlas till Jugoslaverna i Stockholm genom radio, Tv och tidningar. För den uppväxande generationen erbjuder dessa media viktiga kanaler inte minst till modersmålet. Viktigare ändå för denna kommunikation med Jugoslavien är videoinspelningar och kassetter och skivor med jugoslavisk musik. I hemmen spelar man ofta schlagers eller den folkliga populärmusiken *novokomponovana narodna muzika* och dessutom hör man den på föreningslokalerna, på restauranger, arbetsplatser och inte minst i bilar. I bokhyllorna står vanligen få böcker, men desto fler videoband med jugoslaviska filmer och egna inspelningar från semesterresor. En stor del av banden är fyllda med folkmusik och folkdans, från bröllop, dop, byfester eller folklorföreställningar. Dessa videoband fungerar som en slags rörliga fotoalbum, med vilkas hjälp man under höst, vinter och vår åter och åter igen kan uppleva gångna somrars viktigaste händelser.

Genom intensivt utnyttjande av vår tids alla apparater för återgivning av ljud och bild upprätthåller man kontakten med det moderna musiklivet i Jugoslavien, antingen direkt, eller genom förmedling av specialister som Zoran Sibinovic;. Teknologi har generellt en avgörande betydelse för uppkomsten av olika sätt att leva i ett samhälle. Många subkulturella grupperingar förankrar sina alternativ i en gången tid som inte är åtkomlig utom genom teknologi och apparater av olika slag. Viktigast historiskt sett är utan tvekan skrift och boktryckarkonst, men redan från de första decennierna på 1900-talet fick också ljudteknologin (radio, grammofoner) en stor betydelse som ökade ännu mer med LP-skivan och kassetterna. (jfr Ronström 1990c). För grupper som liksom jugoslaverna i Stockholm har sitt alternativ förankrat i nuet, på en plats som i princip ännu är åtkomlig, är särskilt den moderna videotekniken en betydelsefull men ännu alltför lite uppmärksammad resurs.

Festernas uppbyggnad: rum, tid och aktörer.

En *zabava* är en explicit "jugoslavisk" tillställning. En ram av "jugoslaviskhet" skapas kring festlokalen med hjälp av lukt och smak, syn-, känsel- och hörselintryck. Maten, ölet, och vinet, professionellt serverad av restaurangkunniga föreningsmedlemmar; cigaretterna och alla de olika parfymerna och deodoranterna; festkläderna, från

herrarnas kostymer och exklusiva mönstrade tröjor till damernas glansiga tyger och höga klackar; affischerna, flaggorna och den övriga utsmyckningen; allt detta hör till festens grundackord. Men de verkliga nycklarna till just dessa fester är ljuden och rörelserna: ljuden av den serbokroatiska språkmelodin, det ännu starkare ljudet från den jugoslaviska dansorkestern och alla sångrösterna; alla intrycken från kroppar i gemensam rörelse i kedjor och ringar över golven. Så skapas den nödvändiga ramen, med sound och rörelsegestalt som viktigaste nycklar. Det myckna dansandet och musikens påträngande, ibland nästan outhärdliga volym, gör det enkelt för festdeltagarna att upprätthålla den, även i den mest "icke-jugoslaviska" av miljöer. Man behöver knappast tveka om att det är dans och musik som de jugoslaviska festerna handlar om.

En *zabava* är en tillställning med hög redundans. Det finns en tydlig struktur som är i princip densamma från fest till fest. Strukturen är förutsägbar, vilket gör den möjlig att behärska och förändra efter behov. Detta, i sin tur, gör festerna mycket lika, men ändå inte alldeles lika. Varje *zabava* i Stockholmstrakten jag besökt har varit unik i åtminstone något avseende, men samtidigt har de inte på något nämnvärt sätt skilt sig från de jag besökt på andra platser i Sverige, eller de som dansforskarna Anca Giurchescu och Elsie Dunin beskrivit från Danmark och Kalifornien (Giurchescu 1990, Dunin 1975, 1981-82).

I Stockholms län finns ca 11-12000 personer med "jugoslavisk bakgrund". Omkring 3500 av dem är organiserade i jugoslaviska föreningar. Det är bland dem och deras vänner och anhöriga vi finner största delen av festernas publik. Det är mycket svårt att uppskatta hur många det egentligen är som tar del i de aktiviteter som anordnas av de jugoslaviska föreningarna. En försiktig gissning, grundad på anteckningar från de fester jag besökt, är att det handlar om mellan fem och sju tusen personer.

Detta innebär att minst hälften av alla som officiellt räknas som jugoslaver sällan eller aldrig går ut på något "jugoslaviskt". Inte så få tar öppet avstånd från det som utspelar sig på föreningarnas möten och fester. En del kanske inte gillar folkdansgruppernas uppträdanden, andra till och med avskyr den högljudda dansmusiken. Zlatan, som är jazzmusiker, umgås med några familjer från sin hemstad, men därutöver har han liten kontakt med andra jugoslaver: "Jag var med i "Miroslav Krlez“a" ett tag, men jag tyckte att det var löjligt eftersom jag aldrig gick dit. Jag tyckte att dom skulle utnyttja mig som musiker, att dom borde ta initiativ och göra nåt program eller nånting. Jag skulle gärna ha ställt upp." För Zlatan är det först och främst dansmusiken som alstrar negativa känslor:

> Zlatan: Det är väldigt mycket Kic“oslav Binac eller Lepa Brena va. /Två populära skivartister/. Jag vet inte hur du upplever det, du har ju varit på jugoslaviska restauranger, men jag är inte helt ensam om det, det finns andra som tycker att de blivit väldigt, vad ska jag kalla det... populistiskt, alltså massprodukt i musiken. Det är inte längre en genuin folklor, utan det har blivit sånt som vi kallade *gradska* eller *varos“ka* (stads-), en förvrängd folklor, med klar försämring på textsidan och så vidare. Man klär det i nån slags popkläder, alltså en blandning som vi tycker är väldigt olycklig. (Mars 1985)

Den största delen av dem som regelbundet går på fester är serber. Det är troligt att det också mest är serber som deltar i föreningslivet i allmänhet. Förmodligen är det framförallt serbernas dominans som avhåller många andra jugoslaver från att komma. Några har säkert starka politiska eller personliga skäl för att hålla sig för sig själva, men för de flesta är det enklare än så. Festerna handlar ju om umgänge genom dans och musik. Umgängesspråket är serbo-kroatiska, större delen av danserna är de som brukas i Serbien, de flesta sångerna är på serbiska, antingen de nu är folkvisor eller hämtade från Radio-Televizija Beograds topplistor. Är man inte särskilt intresserad av serbo-kroatiska och serbisk dans och musik, har man helt enkelt inte så mycket att hämta på en *igranka* eller *zabava*. Även bland serberna är det många som liksom Dus“ko skulle välkomna något annat på festerna än "bara dans och dans" och många skulle också som Zlatan, eller Milan och hans vänner från Vojvodina, välkomna också helt annan slags musik och dans.

Några av alla de jugoslaver som sällan eller aldrig kommer på det slags fester jag undersökt, har istället egna föreningar, med egna sammankomster, t ex grupper bland slovener, kroater, makedoner och albaner. Dessa föreningar är dock små och med undantag av den slovenska inte särskilt aktiva. Långt mycket vanligare är att överhuvudtaget inte umgås i grupp med andra jugoslaver. I själva verket vill många av de jugoslaver jag träffat inte ha något att göra med föreningarna. De skulle aldrig skulle kunna tänka sig att gå på en *zabava*, eller slinka in på föreningslokalen för att dricka kaffe och prata bort en timme. Ofta och gärna talar dessa personer om hur de tillskrivs beteckningen "jugoslav" trots att de inte alls "känner sig som jugoslaver".

En majoritet av festernas totala publik är alltså serber, därefter bosnier, montenegriner, makedonier, kroater och en rad andra personer med "jugoslavisk bakgrund", antingen de nu är första, andra eller tredje generationens invandrare. Men därutöver finns det nästan alltid någon eller några som rimligen inte kan räknas som jugoslaver. Vanliga danskvällar utgörs publiken av 50-100 "stammisar", mest folk i den egna föreningen och deras bekanta. Till de större festerna, med uppträdande av folklorgrupper och kända

artister från Jugoslavien, kan det komma så många som tre-fyrahundra, föreningsmedlemmar och tillresta från hela Storstockholm.

Några åldersgränser praktiseras inte. På de slags tillställningar som arrangeras av t ex "Edvard Kardelj" i Haninge och "Sloga" i Tumba finns i stort sett alla åldrar mellan 2 och 70 representerade. Andra mindre och mer regelbundet återkommande danskvällar har en ung och danssugen publik. Generellt är det dock de mellan 30 och 50 år som dominerar, gifta par med "ordnade förhållanden". Ofta tar de med sina barn, från att de är ett par år gamla. Som vi redan sett är ett viktigt mål för föreningarna att engagera alla jugoslaver, utan hänsyn till ursprung, kön eller ålder. Man vill vara breda familjeföreningar, med en självklar plats för barnen också på festerna:

> S“evko: Om du går från minsta steget, barnen på 7-8 år och sen en farfar på 70 år, alltså det är 60 års skillnad, och dom sitter på samma fest och har det bra. Sitter vid samma bord till och med. (...) Förra året i Sumarice, när vi hade invigningsfest, så kommer dom då, ja det finns ju inte så många, jag skulle tippa en fem-sex familjer som har sina gamla föräldrar här. Men dom dyker upp då och då. Gamla baba! (...) Dit jag vill komma, på dom här jugoslaviska festerna, skillnaden är att alla vill vara med alla, alla vill prata med alla, alla vill träffa alla. Och inte nog med det, jag har sett småbarn på 5-6 år sitta natten ut... (skratt).
> OR: Ja, jag har förvånat mig över det.
> S“evko: Det skulle inte förekomma i Sverige alltså. Nej, herregud! Och dom stackarna vet du, dom sitter.... När vi spelade i påskhelgen, då spelade vi till klockan 4.
> OR: Var dom med då fortfarande?
> S“evko: Dom är med, dom tar sin mor i handen och går hem (skratt). Och det säger jag, där byggs ju folkets vana att vara ihop, men här i Sverige fattas det. (April 1984)

Föräldrar är alltid välkomna att ta med sig sina barn, men det är dock inte på alla slags fester man verkligen tar dem. Barnen är få på danskvällar som den i Solna, men desto fler på de mer familjebetonade festerna och de som hålls i samband med större nationella högtider. "Det skulle inte förekomma i Sverige", säger S“evko, väl medveten om de starka reaktioner bruket att ta med barnen till festerna kan väcka hos svenska föräldrar. "I Sverige fattas det", fortsätter han sen, utan att bekymra sig om att de fester han berättar om faktiskt också äger rum i Sverige. Det är knappast en oavsiktlig felsägning. En *zabava* är på många sätt något annat än "Sverige". Det är en av hörnpelarna i en den "jugoslaviskt" markerade värld S“evko och hans vänner och bekanta byggt i Stockholm under de senaste 20 åren. För dem är det otänkbart att barnen skulle förvägras en plats i denna värld, sen får det bli hur sent på festerna det vill.

Alla är dock inte odelat förtjusta i barnens närvaro under sena kvällar. På *Vojvodjanska noc;* fanns inga barn, vilket var ännu en medveten gränsdragning från Vojvodina-bornas sida:

> Milan: Det är synd att man på dom andra festerna har barnen med sig. Det ska man inte ha. Jag vet inte vad det beror på. Har man inte någon att lämna barnen till för tillsyn, eller är det nåt annat i fråga? Jag vet inte, men på en sån här fest, med en sån stämning, det passar inte ihop, barn ska inte va här efter klockan nie va. Dom ska vara hemma och sova! (maj 1985) (mina understrykningar.)

Först på plan, efter personal och musiker, är familjer med barn. Lite senare kommer ensamstående och par utan barn och därefter flickor i tonåren och unga kvinnor. Pojkarna och de unga männen är betydligt färre. Som vi såg på festen i Solna kommer de mycket sent eller inte alls. Det finns flera förklaringar till den kvinnliga dominansen bland de yngre deltagarna. I Stockholm finns omkring 10% fler jugoslaviska kvinnor än män i åldrarna 18-30 (Folkmängd 1988:128f). Dessutom arbetar många unga män kvällstid på restauranger, antingen fast eller som extrahjälp på kvällar och helger. Men en viktigare förklaring är dock att tonårspojkar generellt sett ges större rörelsefrihet än tonårsflickor. Därmed får de också fler alternativ. Inför en fredag- eller lördagkväll kan de välja mellan att åka till stan och gå på disco, stanna hemma med kompisarna eller gå på en *zabava*. För flickorna är valet mer begränsat. Föreningarnas fester är för många av dem enda möjligheten att få komma ut och dansa. I likhet med *folklor* är en *zabava* en säker domän, dit oroliga föräldrar lugnt kan släppa sina tonårsdöttrar. Säkert har det också stor betydelse att flickor i långt högre utsträckning än pojkar kan dansa de olika slags kedjedanser som så mycket av festerna upptas av.

Varje förening har sin mer eller mindre fasta festlokal. Några, som "Sutjeska" och "S“umarice", har egna lokaler stora nog att dansa i. Andra föreningar hyr någon närbelägen offentlig samlingslokal, en skolmatsal, en fritidsgård eller liknande. Bristen på bra festlokaler är ett stort problem. För att hyra t ex en skolmatsal, krävs att man lägger in en ansökan långt i förväg, flera månader eller upp till ett halvt år. Få föreningar har så lång framförhållning i planeringen. De som har lyckats komma över egna lämpliga lokaler kan arrangera zabave så ofta de önskar, en gång i månaden eller till och med oftare. Övriga får nöja sig med ett par gånger i terminen.

Ett sätt att lösa lokalproblemet är att ta hjälp av någon av de många restauranger som ägs eller drivs av jugoslaver. Restaurangerna utgör på flera sätt en viktig resurs. De är en del i ett informellt socialt nätverk, genom att kunna erbjuda folk i bekantskapskretsen arbete för kortare eller längre tid, genom att vara ständigt tillgängliga mötesplatser och

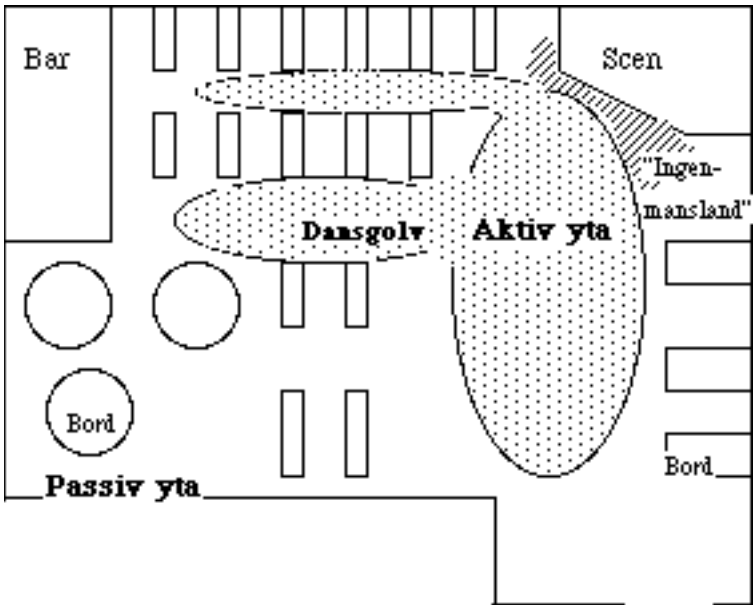
inte minst genom att fungera som festlokaler för de föreningar som saknar egna lokaler. I början av 80-talet försökte några jugoslaviska restaurangägare sig på att i egen regi kontinuerligt ha uppträdanden av kända artister från Jugoslavien, ackompanjerande av jugoslaviska musiker från Stockholm. Förebild var de många restauranger i Jugoslaviens städer, där folk samlas för att äta, prata och lyssna på musik. Men utan föreningsanknytningen visade sig publikunderlaget snart vara för litet och försöken upphörde.

Ett problem ytterligare är utformningen av och reglerna kring de lokaler som faktiskt finns att tillgå. Man vill gärna servera mat, öl och vin, men det är svårt att få de nödvändiga tillstånden. Hyr man en restaurang är utskänkningen inget problem, men istället är utrymmet för dans och musik vanligen alltför begränsat. Offentliga samlingslokaler är stora, effektiva och lättstädade, men svåra att skapa stämning i. Eftersom man hyr dem från gång till gång kan de dekoreras endast sparsamt. På större fester tejpar man upp affischer från Yugotours och ett plakat med texten *"Dobro dos“li"*.(Välkommen). Kanske sätter man också upp en Titobild och ett kungaporträtt, intill den svenska och den jugoslaviska flaggan.

"Sutjeskas" och "S“umarices" lokaler är mindre, mörkare och har lägre i tak än de offentliga samlingslokalerna, men i övrigt är de konstruerade på likartat sätt. Också de är sparsamt utsmyckade, med i stort sett samma slags affischer och symboliska arrangemang som de tillfälligt hyrda. Det som skiljer är spåren av föreningens övriga verksamhet: en bokhylla med jugoslaviska böcker, glasskåpet med plaketter, prispokaler och diplom, anslag som berättar om folklorgruppens och fotbollslagets träningstider etc.

Rummets fysiska utformning påverkar vad som kommer att kunna äga rum i det på många fler sätt än vad man kanske först föreställer sig. I sin jämförande studie av danstillställningar i Jugoslavien och bland sydslaver i Kalifornien fann dansforskaren Elsie Dunin bland annat att golvets material och yta påverkade stegens utförande. Där det fanns trägolv började särskilt männen att utnyttja det för att åstadkomma olika slags stampljud. De började då dansa nedåt, mot golvet, medan de annars strävade från det. I de rum där förstärkning var nödvändig kunde dansgolvet ligga långt från musikerna och dansarna kunde sprida sig över större ytor. I de rum som tillät musikerna att spela utan förstärkning dansade man närmare varandra och närmare musikerna och man föredrog då också att dansa i ring runtomkring musikerna, istället för som annars i snirklande kedjor framför dem. Under sådana omständigheter var dansarnas rörelser också mindre och bättre synkroniserade (Dunin 1981-82:59-61).

I de rum som utnyttjas av jugoslaver i Stockholm kan, precis som i folklor, den yta man faktiskt använder delas in efter en enkel princip: en yta utan speciell laddning är passiv och kall, en med stor laddning är aktiv och het. Från entrén träder man in i rummets kalla del. Där placeras bord och stolar, i anslutning till ett kök eller ett provisoriskt serveringsbord. Den övre delen är aktiv, den är reserverad för dansen och musiken. I vissa samlingslokaler finns en verklig scen, i andra får man tillverka en provisoriskt, genom att avgränsa en yta med högtalarutrustning och speciell belysning. Mellan scenen och borden lämnas en fri yta för dansen. Dansgolvet är rummets centrala och mest aktiva del. Hetast är ett område från dess centrum och framåt. Närmast musikerna och högtalarna utbreder sig ett smalt "ingenmansland" som sällan eller aldrig beträds. Så här var en av de festlokaler jag besökte arrangerad:



Ex 6

Kring dansgolvet ordnas de olika kategorierna festdeltagare. Närmast sitter de centrala aktörerna, musikerna, som har ett eget bord invid scenen, och så vid borden närmast intill arrangörerna och de ivrigaste och trognaste festbesökarna. Längre bort sitter de som deltar mer sporadiskt i dansen och längst bort, i den kallaste delen, publiken, de som hellre vill sitta och lyssna och titta på. Andra ordnande principer är kön och ålder. Yngre par sitter som regel tätt tillsammans. Medelålders kvinnor och män sitter oftare var för sig i mindre grupper. Tonårsungdomarna drar sig gärna lite avsides, flickorna för sig och de fåtaliga pojkarna för sig.

Så snart en tillräckligt stor publik kommit är det dags för musikerna att börja spela. På danstillställningar finns mycket få ritualer som markerar övergången mellan det

inledande evenemanget och festens centrala delar. Kanske inleder föreningens ordförande med några korta välkomstord, kanske hälsar någon av musikerna publiken välkommen, kanske provar man en mikrofon eller ett instrument innan man sätter igång med att spela. Men några försök att locka till sig allas samlade uppmärksamhet finns inte. Publiken fortsätter också sitt ätande, drickande och samtalande som om inget hänt (i den mån det nu överhuvudtaget går att samtala när musiken börjat). Också i fortsättningen av kvällen är presentationerna få och korthuggna, så också publikens applåder.

Allt detta är tydliga tecken på dessa festers informella grundkaraktär. På fester som den i Huddinge som jag beskrev allra först i denna bok, med två distinkt olika delar, kan den inledande delen, "kulturprogrammet", vara mycket formell och dess centrala aktiviteter noggrant markerade och övervakade, medan den efterföljande delen som helhet är betydligt mindre formell och övervakad. På en *igranka* som den i Solna finns inga som helst ritualer för att höja framträdandets formella status. En *zabava* kan vara mer eller mindre formell, men det alla har gemensamt är att resultatet av musikernas ansträngningar i första hand bedöms i relation till festens centrala mål, stämningen.

När väl musiken startat är det på musikerna det ankommer att föra festen framåt. Precis som de övriga banden i Stockholm arbetar Zoran Sibinovic;s orkester utan färdiga program. Istället leds musikerna av sin erfarenhet och av kunskaperna de har om publiken. Som alla andra band inleder Zoran alltid med att spela sånger ur en stor och välkänd repertoar av folklig populärmusik från 40-talet till idag.

> Zoran: Vi tar ofta upp dom där gamla fina låtarna som folk tycker om och som dom gärna sjunger till. (...) Och sjunger dom inte påminner vi gärna dom om att dom låtarna fortfarande finns. Vi tar potpurrier från Dalmatien, jag tar gärna nåt potpurri som jag gjort tidigare, genom hela Jugoslavien och gärna kör jag nån snabb låt på slutet så där....
> OR: Du är ute efter att dom ska komma i nån slags stämning?
> Zoran: Ja, precis. Jag försöker alltid göra en jädra stämning. (...) Jag ser ju folk och jag känner rätt så många människor, så jag vet ungefär vad det är man ska gå efter, vilken slags musik som man ska spela där. (...) (juni 1984)

Att börja med populära sånger är en säker och väl beprövad metod. Det finns också en repertoar av sånger som är spridda över hela Jugoslavien att ta till, som man kan räkna med att de flesta kan eller åtminstone har hört. Därutöver finns en repertoar som är närmare knuten till en viss trakt, till och med en viss stad. Det är därför viktigt för dragspelarna att känna sin publik, att veta varifrån de kommer, vilken slags musik de gillar. Alla musiker i Stockholm säger sig känna sin publik väl och alla menar också att

de ständigt gör bruk av dessa kunskaper när de spelar. Samtidigt är det lätt att se att programmens struktur och innehåll faktiskt inte skiljer sig sig så nämnvärt från fest till fest. Visst påverkar publikens sammansättning repertoarvalet, men till stor del handlar det om att ganska mekaniskt alludera till ett etniskt/ geografiskt ursprung med hjälp av en repertoar av sånger som fått status som en slags varumärken för människorna från en viss trakt: för bosnierna i lokalen kan man ta upp sången *Bosno moja, divna, mila* (Mitt vackra kära Bosnien), för de från Vojvodina *U Novom Sadu* (I Novi Sad) eller någon av Zvonko Bogdans många schlagers, för de från Makedonien *Bitola moj roden kraj* (Bitola, min hemtrakt) eller *Makedonsko devojc"e* (Den makedonska flickan) osv osv.

För musikerna gäller det att rikta sig till hela publiken, att inte lämna någon utanför. Alla som vill ska kunna vara med är en viktig princip i folklor och den gäller även här. På en *zabava* ska alla som genom att vara närvarande uttryckt sin vilja att delta kunna vara med. Som vi redan sett praktiseras inga restriktioner på festerna och det är också det är ett uttryck för samma grundläggande princip. Målet, att skapa "en jädra stämning", kan bara uppnås om alla, oavsett ålder och ursprung, kan fås att känna sig hemma.

Ett sätt att försöka åstadkomma detta som Zoran ofta använder är att spela potpurrier av välkända melodier från hela Jugoslavien, *Kroz Jugoslaviju*. Också i *folklor* finns många sådana sviter. Där har de huvudsakligen funktionen att bära fram ett ideologiskt budskap om nationell enighet och sammanhållning. Samma budskap finns naturligtvis också när Zoran tar upp ett potpurri som börjar med en slovensk polka och slutar med en makedonsk *kopanica* och däremellan har en "typisk" melodi från Kroatien, Vojvodina, Serbien, Bosnien, Kosovo och Montenegro. Men på en *zabava* är det ideologiska budskapet underordnat. Det viktiga är istället att få alla att beröras emotionellt av musiken, att sjunga med och känna sig delaktiga.

Efter ett första spelpass med välkända gamla och nya sånger som publiken sjunger med i medan de ännu sitter kvar vid borden, är det dags för den första pausen. Inte heller kring pauserna finns några inramande formella ritualer. Pausernas längd och antal underställs festens centrala mål, stämningen och det gäller för musikerna att rätt uppfatta och tolka läget:

> OR: Ni har en introduktion på en halvtimme till en timme och sen är det paus. Hur långa pauser brukar ni ta?
> Zoran: Ja det är inte många minuter, det beror på, mellan 10 och 20 minuter ungefär. Det beror helt på hur stämningen är också. Det har blivit så faktiskt, en sån feeling som man får efter många års spelningar, så ser man ungefär: "Ja nu är

det dags igen. Nu måste vi köra igång!" och det stämmer ungefär mellan 10 och 20 minuter,..
OR: Och så spelar ni igen....
Zoran: Vi kör andra omgången. Alltså om man säger så här, att jag ser att folk är på det humöret att dom gärna vill dansa. Då säger jag till dom att nu är det dags i alla fall, nu kan ni ju dansa lite grann. Ta en ordentlig uppvärmning med mig.
OR: Spelar du då folkmusik eller dansmusik?
Zoran: Folkmusik fortfarande. Det beror på, om det är mycket ungdomar, då spelar jag dansmusik andra omgången. Om det inte är det, då kör jag fortfarande folkmusik, så att dom blir ändå lite varmare och dom känner sig mera fria när jag sjunger nån bra sång som dom försöker hänga med i. Dom är aktiva och försöker lyssna bra. Sen så kopplar dom av mer och mer, sen är det dags att dansa. —ven dom som inte vill.

Det känsligaste ögonblicket under en zabava inträffar när musikerna bestämmer sig för att "det är dags att dansa". Det gäller att få publiken att inta dansgolvet framför musikerna. Tidigare under kvällen har det använts som lekplats av barnen, servitörer har passerat över det på väg mellan borden, men därutöver har få beträtt det. Dansgolvet bär på en speciell laddning som gör att de kategorier festdeltagare som inte har speciella uppgifter (som personalen) eller är på annat sätt undantagna (som barnen) helst undviker att gå över det.

Ju formellare tillställning och ju mer övervakade och kontrollerade framträdanden, desto större laddning investeras i dess aktiva ytor. Men även på en informell danstillställning kan laddningen vara tillräcklig för att de som beträder den utan egentlig avsikt att framträda ska känna sig besvärade och börja bete sig på mycket speciella sätt. Bland jugoslaverna i Stockholm finns en hel repertoar av expressiva beteenden att ta till om man av en eller annan orsak nödgas passera över dansgolvet innan dansen kommit igång. Mycket vanlig är den speciella gest vi redan flera gånger stött på: rak rygg, händerna sträckta högt upp i luften, huvudet upprest och vaggande lätt åt sidorna. Ett annat vanligt sätt är att för en kort stund fiktivt agera sångare eller sångerska i bandet, genom att tydligt sjunga med och dessutom ta små danssteg på vägen över golvet.

Med dansgolvets erövring påbörjas ett nytt stadium av festens utveckling. Dansgolvet är en scen avsett för framträdanden, en typ av kommunikation som innebär att man iklär sig ett särskilt ansvar inför en publik för hur kommunikationen utförs. Att axla detta ansvar och vara först upp på dansgolvet kräver ett viss socialt mod, men har någon bara rest sig för att påbörja dansen är det lätt att följa efter. Då kan publikens samlade uppdämda energi plötsligt släppas loss i gemensam handling:

Zoran: Oftast tar jag låtar så dom kommer in i stämningen, sen drar jag ordentligt en bra låt som dom kan dansa till. Och då stiger nästan alla människor

upp. (...) Jag ska säga till dig, nånting som är väldigt konstigt alltså. Just när det blir en sån där tändning alltså, då kommer precis allihopa, även dom som inte kan dansa, dom dansar också.
OR: Det är som det kokar över kanske?
Zoran: Precis, och det är en fin känsla.

På Balkan finns en gammal och mycket utbredd uppdelning mellan sånger och dansmelodier (jfr Rice 1980b). Sånger består vanligen av ett instrumentalt *fors“pil*, en eller två sångbara melodistrofer och en avslutande refräng. De flesta har samma rytm och tempo som de populäraste danserna, men man sjunger dem sittande vid borden. Dansar gör man istället till en stor repertoar av rent instrumentala dansmelodier, uppbyggda av många korta fraser som staplas på varandra i långa kedjor. Denna traditionella uppdelning upprätthålls ännu över stora delar av Balkan och i stort sett även bland jugoslaverna i Stockholm.

För att åstadkomma en "tändning" så att dansgolvet fylls börjar Zoran Sibinovic;s orkester och de andra banden i Stockholm alltid med sånger. Det gemensamma sjungandet av välkända gamla och nya sånger fungerar som uppvärmning och förberedelse inför övergången till danserna, festens centrala del. Men för att underlätta övergången utnyttjar musikerna en särskild tredje kategori, en repertoar av melodier som man sen något årtionde tillbaka både dansar och sjunger till. Framförallt är det långsamma makedonska sånger i 7/8-takt och låtar i den stil som musikerna kallar *oriental*. Dessa "orientaliska" melodier går vanligen i en snabb synkoperad fyrtaktsrytm som i Stockholm benämns *s“ota*, ibland *rumba*) (ex 7a) eller i en jämnt strömmande rytm som blivit oerhört populär särskilt under andra halvan av 80-talet, *sa*: (ex 7b):

Ex 7a och b

Den "orientaliska" stilen blev högsta mode på 70-talet i Jugoslaviens södra delar. Därifrån spred sig stilen snabbt till stora städer i norr med invandrad serbisk, bosnisk och makedonsk befolkning. Genom de täta förbindelser många jugoslaver i Europa upprätthåller med hemlandet dröjde det inte länge innan de "orientaliska" melodierna och danserna blev populära också bland jugoslaver utomlands. Stilen känns lätt igen på alla lånen från framförallt modern turkisk folklig dansmusik (särskilt den stil som i Turkiet är känd som "arabesk"): skalor besläktade med turkisk/arabiska *maqamat* (t ex *hidjaz* och *ussak*); långa frirytmiska solon över ett rytmiskt "riff" (ex 8) texter som i refrängen alluderar på (från jugoslavisk horisont) "typiska" orientaliska företeelser, *s“alvare* (vida "turkiska" byxor för kvinnor) *dajre* (en ramtrumma som används framförallt av kvinnor i muslimska länder) etc etc.

Ex 8

Det är med hjälp av melodier ur denna tredje kategori som musikerna får publiken på fötter. Så gott som alltid är det kvinnor som börjar dansen: två eller tre kvinnor som suttit tillsammans vid ett bord i den övre delen av lokalen reser sig och går upp på dansgolvet. De rättar till kläderna, formerar sig genom att sträcka på ryggen, räta upp huvudet och ta varandra i händerna, kanske förhandlar de också en stund om vem som ska stå först. De står stilla en kort sekund och inväntar rätt tillfälle, för att sen föra upp de ihopkopplade armarna i axelhöjd och börja dansen. Under den korta tid det tar för dem att uppfatta dansens stil och rytm, att arrangera sin egen kropp i förhållande till de andra och till rummet, strömmar fler kvinnor till från de närmaste borden. På några sekunder bildas en lång kedja, formad antingen som en halvcirkel eller en slinga.

När kvinnorna väl börjat kommer folk från hela lokalen upp för att dansa, nu också en del av männen. Mönstret är alltid detsamma: först kvinnorna, sedan männen. Kanske är det så att kvinnorna är först uppe på golvet just för att musikerna så ofta väljer att spela en långsam makedonsk låt i 7/8, eller en schlager i "orientalisk" stil. Till dessa melodier dansar man samma typ av dans, en enkel form av *lesnoto oro.*

Ex 9

I Jugoslavien brukar *lesnoto oro* beskrivas som en "blandad" dans, för både män och kvinnor, men i Stockholm är det framförallt kvinnornas dans. Tillsammans med några andra danser ingår den i en repertoar av danser som ger rika möjligheter att spela ut ett register av specifikt "kvinnliga" rörelser.

Dansledaren, *kolovodja* , är en social institution av stor betydelse i Jugoslavien och i en del andra sydslaviska länder. Dansledarens uppgift är att leda kedjan av dansande fram i rummet. Men i institutionen *kolovodja* förenas ledandet av dansen med ledandet av andra sociala aktiviteter. Som jag tidigare påpekat har ring- och kedjedanserna tjänat som en av de viktigaste symbolerna för samhället: "Såsom i dansen, så ock i livet". Traditionellt var dansledaren en man som verkligen kunde dansa, som var beslutsam och stark och som hade hög social status och särskilda sociala förpliktelser, skriver dansforskaren Olivera Mladenovic;. På honom ankom det att välja en dans, beordra musiken att börja spela och ta upp dansen med stöd av sina närmaste, *kec* (sist i kedjan) och *trec“ak*, "tredjen", (närmast dansledaren), båda med uppgift att hålla ihop kedjan och se till att ledarens intentioner uppfylls. *Kolovodjan* skulle ge tecken när kvinnorna kunde gå in i kedjan mellan de manliga dansarna, han skulle leda dansen runt på bästa

sätt och dessutom smycka dansen med allahanda konstfulla steg och turer (Mladenovic; 1973, 1980). Till kolovodjans viktigaste uppgifter hörde att övervaka dansens utförande, rätta dem som gjorde fel och bestraffa dem som avsiktligt störde dansen.

> Finally, the kolovodja is obliged to defend, at the price of his life, the honour and reputation of being the first dancer in the kolo, for if a rival, or a quarrelsome person blocks his way, trips him, grabs his dancers away from him (by separating them and assuming the leadership of another kolo) or, which is even worse, if such a person insults a girl-dancer, a wrangle may instantly break out, and murder in the kolo may become a reality (Mladenovic; 1980:66f)

Idag, fortsätter Mladenovic;, leds en *kolo* i Jugoslavien allt oftare av en yngre man utan särskild teknisk skicklighet, men med tillräckligt med pengar att betala musikerna. Den som betalar musikerna köper sig rätten att stå först och agera *kolovodja*.

Som redan framgått av beskrivningen från danskvällen i Solna har begreppen omformats bland jugoslaverna i Stockholm och också mist en del av de gamla betydelserna. *Kec* är den som hamnar sist helt enkelt, ingen speciell status eller funktion tycks längre vara kopplad till platsen. *Trec“ak* har jag aldrig hört användas i Stockholm. *Kolovodja* institutionen är fortfarande viktig, men här har den övertagits av medelålders och yngre kvinnor med stor danserfarenhet. I deras uppgifter ingår knappast att övervaka, kontrollera och bestraffa, men väl att sätta igång, hålla ihop och föra vidare. En dramatisk förändring av könsrollsmönstren i dansandet har alltså ägt rum. Med tanke på den starka laddning som omgett och åtminstone i någon mån fortfarande omger *kolovodja*-institutionen pekar detta på att könsrollerna förändrats också utanför dansen. Och så tycks det också vara. Framförallt är det kvinnorna som organiserar och bär upp de jugoslaviska föreningarnas aktiviteter (med undantag av idrotten), och därmed är det också de som till stor del bär upp det konkreta innehållet i den gemensamma jugoslaviska världen i Stockholm som helhet.

Kanske kan man tolka detta som en anpassning till Sverige och svenska förhållanden. Men, som Elsie Dunin påvisat, också bland sydslaver i Kalifornien USA är det kvinnor som är de mest aktiva i föreningslivet, som dansar i folklor-grupper och som är de första att ta upp dansen och agera *kolovodja*:

> In Californa, most of the circle dance leaders and participants are females, particulary among the second and third generation; most of the organizers and participants in the events are women. In Yugoslavia the reverse is true. Men are dominant in most overt sex roles. They organize the events, lead the dances and strongly lead their partners. Women have very passive roles in the culture; in the dances they always follow the men and never initiate any movement. The first

> generation immigrants in California still carry the dominant role in their social lives and dancing, whereas second and third generation women have greater organizational roles in the community and are the ones who tend to lead and participate in the dancing (Dunin 1981-82:60)

Assimilering till västeuropeiska eller amerikanska könsrollsmönster är dock knappast en tillräcklig förklaring. Stor betydelse har säkert också förändringar i könsrollsmönstren i Jugoslavien, liksom också en rad faktorer som har med själva migrationen att göra. Vilket än är fallet är det utan tvekan så att kvinnorna har kommit att spela en ny och betydelsefull roll bland jugoslaver i Stockholm och Kalifornien och kanske också i den jugoslaviska diasporan som helhet.

När dansen väl har kommit igång fortsätter den med avbrott endast för kortare pauser. Är publiken liten och inte så pigg på att dansa kan musikerna lägga in ytterligare ett sångpass, för att därefter ta upp dansmusiken igen med förnyad intensitet. Är publiken stor och danslysten pågår dansen till långt efter midnatt. För en ung publik spelar musikerna gärna de nyaste hitlåtarna från Jugoslavien och kedjedanser i ett högt tempo. Ibland spelar de också hela pass med "disco" eller "kommersiell dansmusik". Är publiken äldre spelar de fler gamla sånger och dansmelodier och de spelar dem också vanligen i ett lägre tempo. Vilket än är fallet arrangeras spelpassen så att musiken efter hand ökar i tempo, volym, spänning och intensitet fram till paus. Resultatet blir en regelbunden pendling - avspänning, ökning, crescendo - i 40-60 minuter långa perioder genom en hel kväll.

En *zabava* är ett triangeldrama mellan musiker, dansare och publik. Intensitet och utlevelse är viktiga mål för dansen och den formas av många byggstenar: dansledarens skicklighet, den starka och rytmiska musiken, känslan av närhet och samhörighet med andra, de i vissa danser ständiga skakstegen som fortplantar sig genom resten av kroppen upp till de skälvande axlarna. Det är i växelspelet mellan musikerna, de sammanlänkade dansarna och, inte minst, en intresserad, kunnig och uppmärksam publik som dansen får sin mening och betydelse.

Som de flesta skådespel kräver utförandet av kedjedanser särskild belysning. I Jugoslavien var dansen på bytorgen på söndagseftermiddagarna länge en av bylivets viktigaste institutionerna, där hela befolkningen kunde samlas och dansa tillsammans under bar himmel. På större nationella, kyrkliga eller familjehögtider äger det mesta av dansen ännu rum på dagtid, utomhus, men "vanliga" danser håller man numer oftare en lördagskväll på Folkets hus, ett klubbhus, i en restaurang eller en skola och i sådana lokaler har elektrisk belysning ersatt den glödande solen. Men var man än väljer att

hålla danstillställningarna är regeln densamma: det ska vara ljust där man dansar kedjedanser. Ljuset är en förutsättning för att publiken rätt ska kunna bedöma och värdera utförandet av steg, turer och formationer. En flicka från Tumba, medlem i föreningen "Sloga", berättar om hur det kan gå till i en liten by i Jugoslavien som hon vistas i på somrarna:

> OR: Är det lika mycket moderna danser i Jugoslavien som på era fester här i Stockholm?
> Danica: Jag brukar för det mesta gå på disco och det är mest så här... disco. Men sen så tänder dom lamporna och så dansar man så här kolo och det, då dansar man vanlig kolo.
> OR: Dom tänder lamporna?
> Danica: Mmmm. Det är så mest för att jag är på landet va, det är ba ungefär land va. Då har dom en skolsal och då är det disco och discolampor och så där...
> OR: Och då är det mörkt och bara blinklampor?
> Danica: Ja precis. Och sen så tänder dom och då dansar dom helt vanligt också för att man ska se vad man dansar.
> OR: Gör ni det i Tumba också på era fester, att ni släcker ner lite när det blir disco?
> Danica: Men det blir aldrig disco.
> OR: Jo men när Sibinovic spelar modernt då? Släcker dom ner då?
> Danica: Jo det brukar dom göra faktiskt.

I de stora offentliga samlingslokaler, matsalar etc, som de flesta föreningar i Stockholm har att tillgå finns det oftast inte mycket att välja på. Antingen är all belysning tänd, eller också är det mörkt. I de egna lokalerna har man möjlighet att ordna med särskild scenbelysning, snurrande mångfärgad discobelysning, smålampor runt om i lokalen etc etc. Hur belysningen än är ordnad är i de allra flesta fall åtminstone dansgolvet väl upplyst. Men vid en viss tidpunkt, när musikerna bestämmer sig för att överge den folkliga jugoslaviska dansmusiken till förmån för den moderna dansmusiken, då förändras detta. Då försöker man drastiskt minska ljuset i lokalen, så att åtminstone dansgolvet läggs i dunkelt halvmörker.

Vad är det då som händer när ljusen släcks på en zabava och kedjedanserna ersätts av moderna danser och disco? Människorna är desamma, lokalen och situationen likaså, men inte desto mindre sker en avgörande förändring som påverkar varje nivå av samspelet. Musikerna byter repertoar, sound och kanske också instrument och deras inbördes positioner förändras. Dansens steg, tempo, stil och rörelsegestalt förändras, liksom dansarnas förhållande till varandra och till de övriga i rummet. Många av dem som förhållit sig passiva träder nu upp på dansgolvet, samtidigt som flera av ivrigaste dansörerna försvinner i bakgrunden. De specifika ömsesidiga förväntningar som bundit samman publik och aktörer löses upp. Hela det offentliga triangeldramat musiker-

dansare-publik upphör och ersätts av en samling människor som möter varandra mer som individer. Hela det sociala rummet reorganiseras, snabbt och effektivt.

Jag tolkar detta som en förändring av tolkningsramen, den gemensamma överenskommelsen om vilken slags situation det är fråga om. Det är fortfarande en dans- och musiktillställning, men det fokuserade temat är inte längre den specifika jugoslaviska dansen och musiken. Minskandet av ljuset är en nyckel till en snabb omtolknings process som påverkar alla de sociala relationer, tids- och rumsdispositioner, sound, rörelsegestalter, kort sagt, alla de specifika former av ordning som etablerats tidigare under kvällen.

Att dansa kedjedanser på en *zabava* är att framträda inför en publik. Själva sättet att kommunicera är särskilt betonat, övervakat och kontrollerat. Kommunikationen bygger på att såväl dansarna som publiken besitter tillräcklig kompetens, å ena sidan kompetensen att utföra danserna och å den andra kompetensen att bedöma dem. Att dansa disco och andra moderna dans- och musikformer på en *zabava* utgör också en kommunikativ process, men med andra förutsättningar och andra innebörder. Det finns ingen särskild publik att agera inför, därför krävs heller ingen särskild kompetens att utföra och bedöma dem och därför är kommunikationen är inte alls lika intensiv och laddad.

När människor framträder med kedjedanser på en *zabava* kommunicerar de med varandra med framförallt musiken, sången och dansen som medium och hela detta utbyte av erfarenheter sker inom en ram av stockholmsk "jugoslaviskhet" som framstår som självklar, verklig och trovärdig. När denna ram ändras är det ingalunda säkert att den sociala kategorin jugoslav (eller serb, kroat, bosnier etc) fortfar att vara relevant och socialt meningsfull i samspelet. Kanske blir nu istället helt andra kategorier framlyfta och betonade, baserade på t ex ålder, kön, klass eller intressen. Vilka slags roller och kategorier som blir socialt meningsfulla när den "jugoslaviska" tolkningsramen ersätts av en annan är en fråga som måste ägnas ett särskilt studium. Min uppgift har gällt enbart den "jugoslaviska".

Dansen och musiken

Jag har tidigare liknat en situation vid en knutpunkt som tillfälligt förbinder en rad mer eller mindre lösa trådar. På en zabava eller igranka är det framförallt genom det kollektiva musicerandet och dansandet av ring- och kedjedanser som dessa trådar knyts samman. Dansandet på en *zabava* eller *igranka* får sin konkreta utformning i ett komplext samspel mellan allt det man för med sig i form av erfarenhet, kompetens,

moraliska regler, estetiska värden och allt det som uppstår som resultat av tillfälligheternas spel. Med Roman Jakobson kan man beskriva dansandet och musicerandet som förankrat i två parallella världar, "där och då" och "här och nu" (jfr s xx). För de vuxna är dessa världar antagligen till stor del lika med Jugoslavien och Stockholm. Men det är viktigt att inse att det på en *zabava* också finns många unga utan egna erfarenheter av sina föräldrars Jugoslavien, som bara har tidigare liknande tillställningar i Stockholm att relatera till. Därigenom har den typ av *zabava* som de jugoslaviska föreningarna i Stockholm anordnar kommit att utvecklas till alltmer en självständig institution, visserligen avledd från och ständigt i förbindelse med dans- och musiklivet Jugoslavien, men ändå i allt högre grad frikopplad från det.

Dansandet och musicerandet på de jugoslaviska festerna utgör ett system av beteenden med hög redundans. Precis som med folkloren finns en samling implicita men ändå ganska klart uttryckta "regler". I det följande ska jag se närmare på dessa regler och analysera dansens och musikens form och uppbyggnad, sound och rörelsegestalter, hur musiker och dansare organiseras under utövandet. Särskilt ska jag hålla ögonen på hur det man haft med sig från Jugoslavien återskapats och omformats i det nya sammanhanget och huruvida det också uppstått nya former för dansande och musicerande i Stockholm.

En *zabava* kan innehålla danser ur fyra relativt väl avgränsade kategorier. Alla utövas också i Jugoslavien, men bara tre av dem räknas som "jugoslaviska", som "våra" av festernas publik i Stockholm. Den största och viktigaste består av kedjedanser av serbiskt eller makedonskt ursprung. Den andra och den minsta utgörs av några få pardanser som dansas mycket sällan, varianter av vals, polka och csardas, med ursprung i norra Jugoslavien (Slovenien, Vojvodina och de östra delarna av Kroatien)[69]. Musikerna jag intervjuat säger alla att de har några valser och polkor på repertoaren och att de nog spelar dem då och då. Men av den samlade repertoaren utgör de en obetydlig del. En tredje kategori består av några kedjedanser ur folklorrepertoaren som flickorna i folklorgrupperna gärna dansar även på fester. Få utöver folklorgruppernas medlemmar behärskar dessa danser. Många håller dem för att vara särskilt svåra, trots att de till uppbyggnad och innehåll är mycket lika festdanserna. Melodierna ingår i en bank av allmängods, som varje musiker förväntas kunna, men de spelas bara på direkt uppmaning av medlemmar i någon folklorgrupp.

Den fjärde kategorin är en restpost, helt enkelt allt det som jugoslaverna inte räknar som "sina" danser, men som de ändå gärna dansar. Det är fråga om mer eller mindre lätt igenkännliga personliga varianter av pardanser som foxtrot, onestep och jive, men också

om en samling löst organiserade danser som utförs utan direkt fysisk kontakt. De slutna pardanserna kallas ibland *foks*, ibland helt enkelt "modern dans", medan de "fria" pardanserna och vad som skulle kunna kallas "kollektiva solodanser" förs ihop under breda beteckningar som *rok* eller "*disko*".

Några av banden i Stockholm, t ex Zoran Sibinovic;s orkester och "Yus", har haft en stor repertoar av "modern dansmusik" ("kommersiell dansmusik") som de gärna spelat under en eller ett par spelpass mot slutet av en danskväll. Andra, t ex "Boemi", har helst hållit sig till den jugoslaviska dansmusiken. De grupper frön Jugoslavien som föreningarna på senare tid i allt högre utsträckning tvingats anlita spelar sällan något annat än jugoslavisk dansmusik, vilket ju också är skälet för att ta dem till Sverige.

Fortsättningsvis ska jag ägna mig åt kedjedanserna i den första kategorin. Pardanserna i den andra har jag uteslutit i brist på material. Kedjedanserna ur folklorrepertoaren har jag redan uppmärksammat i det förra kapitlet. De "moderna danserna" i den fjärde kategorin har jag uteslutit av två skäl. Ett är att de är mycket svåra att identifiera och beskriva. De är mycket personligt utformade och det är till och med tveksamt om de för utövarna verkligen är danser i samma mening som kedjedanserna. Som den amerikanske musiketnologen Bruno Nettl uppmärksammat är det mycket vanligt att man i Europa och USA uppfattar t ex musik, bildkonst och litteratur både som aktivitet och resultat: "One does not simply "sing", but one sings <u>something</u>." När det gäller dans finns det vissa former som på samma sätt uppfattas som en aktivitet som resulterar i klart urskiljbara enheter, "danser". Men så finns det också andra som man "bara dansar": "...one may simply "dance", or dance a specific <u>kind</u> of dance, but not necessarily a dance." (Nettl 1983:40, orig. understryk.) Utan tvekan hör kedjedanserna till den förra typen, medan däremot det mesta av den "moderna dansen" i det här sammanhanget hör till den senare.

Det andra och viktigare skälet är att det är danserna i de tre första kategorierna som tillsammans med musiken bär upp definitionen av en *zabava* som "jugoslavisk". Eftersom dansen och musiken spelar en sådan avgörande roll i upprättandet av den gemensamma definitionen av vilken slags tillställning det är fråga om, så gör det inte att generellt säga vad som händer när kedjedanserna ersätts med de moderna. Lokalen, tiden, människorna är i fysisk mening desamma, men det är inte säkert att formerna för samspelet och hur de ska uppfattas och tolkas är desamma. På en del tillställningar, som t ex danskvällen i Solna, förändrades hela sammanhanget på ett avgörande sätt när musikerna tog upp de moderna danserna. På andra blev dessa mer som en slags

parentes: mycket få eller inga dansade, hela publiken satt liksom och väntade och ganska snart övergick musikerna till att spela kolo eller sånger igen.

Lika viktigt är att under kedjedanserna binds aktörer och publik genom ömsesidiga förväntningar och åtaganden. När "modern dansmusik" spelas, minskas ljuset (där så är möjligt) och de speciella relationerna mellan de dansande och publiken upplöses och det finns inte längre några särskilda förväntningar på hur man ska bete sig. För festdeltagarna som individer är säkert båda typerna av dans och musik viktiga och meningsfulla, men för kollektivet av regelbundet samspelande jugoslaver, de som upprätthåller den jugoslaviska världen i Stockholm, är det kedjedanserna som står i centrum.

Former och inre organisation.

Kolo är ett gammalt ord som förekommer i olika versioner i alla slaviska språk. I serbokroatiska har det betydelsen 'ring', 'hjul'. *Kolo* används också om dans i flera olika betydelser:
1) en dansform, ett antal sammanlänkade dansare som bildar en ring eller kedja;
2. den grupp av människor som utövar ringdanser;
3) en danstillställning;
4) den yta där sådana danstillställningar äger rum;
5) en viss bestämd dans;
6) en grupp av kedjedanser karaktäristiska för en viss grupp eller trakt, t ex 'ringdansen i Vojvodina', *vojvodjansko kolo* (efter Mladenovic 1980:56f).

Kolo betyder alltså 'ringdans'. Historiskt är det också en korrekt beskrivning, förr var ringen verkligen den vanligaste dansformen på Balkan. Men i dagens Jugoslavien förekommer ringdanser sällan utanför folklorens scener och vissa ritualer och ceremonier (Mladenovic 1973). Den brukliga formen är istället kedjan. På *zabave* i Stockholm dansar man alltid i kedja, aldrig i ring. Jag har därför valt att använda 'kedjedans'[70].

Kedjedanserna konstitueras av sin form: de dansande bildar en kedja genom att fatta varandras händer, lägga händerna på varandras axlar eller genom att dansarna fattar de framförvarande i armvecket, en slags armkrok. De olika sätten att bilda kedja markerar olika grader av social närhet och engagemang i dansen. Enkel handfattning är vanligast. I de serbiska danserna låter man armarna hänga löst avslappnade (låg handfattning). I de makedonska och "orientaliska" lyfter man händerna till huvudhöjd (hög handfattning). Tätare fattning markerar intimare relation. Yngre par dansar ofta tätt tillsammans,

mannen först med kvinnans högerhand i sitt vänstra armveck. Armkroksfattning används också ofta av grupper av kvinnor som känner varandra väl och som gärna dansar tillsammans, för att visa att de nu utgör en enhet som inte utan vidare kan brytas. Grupper av män använder som regel axelfattning för samma ändamål.

Vissa föremål kan ibland användas som förbindelselänk mellan dansare. I Kosovo och vissa andra delar av Balkan var det tidigare otänkbart för män och kvinnor att beröra varandra offentligt. Under dansen höll man istället i var sin ände av små vackert broderade näsdukar. Olivera Mladenovic; skriver att i Belgrad under förra århundradet dansade män och kvinnor tillsammans med små speciella käppar mellan sig för att undvika direkt fysisk kontakt (Mladenovic; 1980:58). På sina höll i Jugoslavien och ännu mer i Grekland förekommer fortfarande näsdukar mellan dansare, men nu mest som ett tekniskt hjälpmedel för att öka rörelsefriheten under kraftiga snurrar, höga hopp eller andra speciella steg. När näsdukar förekommer på *zabave* i Stockholm är det dock inte för att undvika direkt beröring eller för att öka rörelsefriheten, utan snarare ett lite högtidligt sätt för vissa medelålders och äldre män att visa sina kvinnliga partners särskild respekt.

I Serbien och söderut är dansriktningen åt höger, medan man i Kroatien och norrut dansar åt vänster[71]. Gränsen sammanfaller någorlunda med den välkända gräns som sedan länge delat sydslavernas bosättningsområde i en nordvästlig och en sydöstlig del. Många av de stora sociala, politiska och kulturella motsättningarna i dagens Jugoslavien kan föras tillbaks på denna tidvis starkt befästa gräns: t ex är man i nordväst övervägande katoliker, skriver med latinska bokstäver och är överhuvudtaget starkt orienterade åt Västeuropa, medan man i sydöst är ortodoxa eller muslimer, skriver med det kyrilliska alfabetet och har starka historiska band med de gamla bysantinska och osmanska rikenas centra.

I Stockholm är dansriktningen åt höger. Det finns ingen bestämd väg man måste följa. Det tillgängliga utrymmet, musikens volym, antal dansande och anförarens fantasi bestämmer den konkreta utformningen av dansen. Blir kedjan för lång delar den sig i flera mindre som slingrar sig kring varandra. Helst utnyttjas den hetaste delen av dansgolvet, mitt framför musikerna (med undantag för ett smalt "ingenmansland" närmast scenen.

Vanliga formationer är: (jfr Mladenovic; 1973:XXIX)

Ex 10

På en *zabava* finns inga formellt utsedda dansledare. I princip kan vem som helst ta upp dansen, men som vi sett är det inte alla som verkligen är beredda att göra det. Att leda dansen är ett hedersuppdrag. Huvudregeln är att den som tar upp en dans också leder den till slut. Men det förekommer också ofta att en *kolovodja* erbjuder sin plats åt den andre i kedjan, åt en som stör utanför och väntar på att få släppas in, eller att en kedja kopplas ihop med en annan så att den ene dansledaren blir överflödig. Det händer också att någon helt enkelt tar över rollen som dansledare utan att först ha blivit erbjuden, vilket inte alltid tas väl upp.

Vem som kan ta upp dansen och få de andra med sig, vem som blir erbjuden eller tillåts ta över rollen som ledare i en redan etablerad *kolo* har att göra med social status, erkänd kompetens, kön och vilka slags relationer de agerande har sedan tidigare. Så här berättar Jelena, en skicklig dansös i tjugoårsåldern med vana från fest och folklor och som gärna är först upp på dansgolvet:

> OR: Om jag är en jugoslavisk kille, kan jag då hoppa in var som helst i ringen?
> Jelena: Ja det tror jag att du kan.
> OR: Kan jag ställa mig först?
> Jelena: Ja det kan du göra, men däremot inte om du är tjej. Det ses nog på ett annat sätt. Om du kan dansa bra, dö säger dom nog ingenting.
> OR: Om man är tjej, dö måste man kunna dansa bra om man ska stå först?
> Jelena: Ja, om du kommer och ställer dig först, när det redan stör en där va. Men annars så har det ingen betydelse.
> OR: Om du stör först, händer det dö att någon annan hoppar in och ställer sig framför dig?
> Jelena: Nej inte ofta.
> OR: Även om det är killar?
> Jelena: Ja i så fall är det nån kille som jag har dansat folkdans med förut eller så...
> OR: Om jag står sist, kan nån komma och fylla på, ställa sig efter mig?
> Jelena: Ja det kan man göra. Det är inga problem, men helst inte när man är först, då ska det inte komma nån. Dom flesta tycker inte man ska komma och tränga sig. I varje fall inte här (i föreningen Nikola Tesla). Då går man och ställer sig sist. (Maj 1984)

I Serbien, liksom också på andra höll på Balkan, fanns tidigare många danser där män och kvinnor dansade var för sig, i var sin ring eller kedja. Det kunde också finnas särskilda ringar för ogifta kvinnor, nygifta kvinnor, unga män, medelålders män. Placeringen i kedjan återgav dansarnas ålder och status. De främsta och finaste platserna var reserverade för de äldsta och sist stod de yngsta. Dansade man i blandade ringar kunde ena hälften bestå av män och andra av kvinnor, men den interna fördelningen av

platserna efter ålder och status bibehölls. I dagens Jugoslavien finns inte mycket kvar av allt detta. Alla danser är numera blandade. Ofta står man parvis man och kvinna, men det är också vanligt att mindre grupper av män eller kvinnor dansar tillsammans (Mladenovic; 1983). På samma sätt är det också i Stockholm:

> OR: Dom som strömmar till, får dom ställa sig var som helst?
> Jelena: Ja, När jag dansar, bredvid mina före detta danskamrater /i folklor-gruppen/ ibland, då håller vi varann under armen. Vi har ju samma takt och allt det där, då brukar vi inte släppa armarna.
> OR: Vad gör dom då? Blir dom förbannade eller är det nåt naturligt?
> Jelena: Ja, en del kan bli förbannade va. Som säger: "vadåra!" "Ja men ursäkta, nu håller vi på här, vi har just precis fixat till oss" säger jag va. "Du får gärna ställa dig på andra sidan, det är ingen fara". Men ibland kan man släppa fram dom också, det är ingenting som man börjar bråka om, men ändå..... Om det är en stor kolo, om man inte har plats nån annastans då släpper man ju bara. Man kan hänga upp sig var som helst. (Maj 1984)

En utbredd uppfattning bland dansforskare och etnologer som skrivit om dans på Balkan är att placeringen i kedjan eller ringen återspeglar ett strängt patriarkaliskt samhälles hierarkiska system. När detta system började förändras förändrades också dansandet i samma riktning och numera kan man i princip gå in var som helst i kedjan. Men ändå tenderar de mer erfarna att regelmässigt hamna i främre delen av kedjan, medan barnen och de mindre erfarna tenderar att hamna mot slutet. Detta skulle kunna tolkas som att delar av den äldre praxisen dröjt sig kvar som en slags "seg struktur", trots att hela det rituella och ceremoniella sammanhang som gav placeringen i dansen dess speciella innebörder helt försvunnit.

Rörelsegestalt

I kedjedanserna vilar uppmärksamheten i första hand på fotarbetet. Rörelserna i rummet ägnas mycket liten uppmärksamhet och kroppsstilen, rörelsegestalten, behandlas som en konstant. Resultatet blir en starkt kontrast mellan den närmast oändliga variationen vid golvet och den kroppsliga samordning och enhetlighet som präglar dansen i övrigt. Det finns en relativt lätt urskiljbar gemensam grundläggande rörelsegestalt som präglar allt kolo-dansande. Därutöver kan man urskilja två typer med var sin manliga och kvinnliga variant och det finns också vissa skillnader mellan de äldres och de yngres sätt att dansa.

Överlag är rörelserna små, koncentrerade och sparsamma. De utförs med mycket energi och litet omfång. Man dansar mest på halvtå. Bara i samband med hopp,stamp eller andra speciella steg läggs kroppsvikt på hälarna. Överkroppen är upprest, rak eller lätt

framåtlutad från midjan. Axlarna är framåtskjutna och armarna för hänga löst avslappnade. Handfattningen är lös. Under grundstegen, som fungerar som vilosteg, hölls huvudet vanligen rakt upplyft, med blicken fäst rakt fram. Under improviserade partier med mer invecklat förarbete böjs överkroppen framåt och blicken fästs på fötterna eller på ett litet område närmast omkring. Steg "på stället" markeras med en kort bestämd böjning i knäna (ett kort "knix"). Vid de flitigt förekommande korsstegen på stället låter man överkroppen följa med i en liten vridning.

Bild 20. Kolo på *zabava* i "Edvard Kardelj", Jordbromalmsskolans matsal 1984

En typ, vanligare hos män än hos kvinnor, utnyttjar större omfång och yvigare rörelser. Mer kraft ägnas transporten i horisontalplanet och uppmärksamheten är begränsad till den egna dansytan och dansarna närmast runt omkring. De mesta rörelserna är rytmiserade i fjärdedelar och åttondelar. Armarna hölls ordentligt ut frön kroppen, liksom för att kunna skapa mer plats för fötternas rörelser. En andra typ utnyttjar mycket litet omfång små korta rörelser. Uppmärksamheten riktas inte mot de egna stegen utan ut över dansgolvet och mot publiken. Rörelserna är starkt rytmiserade i 8-delar eller 16-delar och mycket kraft gör åt till rörelser i vertikalplanet, framför allt för att åstadkomma ett ständigt *treperenje*. Denna typ är vanligare hos kvinnor än hos män och särskilt bland personer med lång erfarenhet från folklor.

Jämför vi män och kvinnor inom samma typ finner vi fler distinkta skillnader. Män utnyttjar överlag större rörelser än kvinnor, hela omfånget är större. Kvinnorna för knäna tätt samman, medan männen dansar med knäna bredare isär. såväl bland män som kvinnor är det mycket vanligt att man åstadkommer en liten snabb vridning med hälen efter varje steg. Hos kvinnorna är vridningen mer markerad och åstadkommer en motsvarande vridning eller vickning i höften. Jämför vi på samma sätt äldre och yngre ser vi att de äldre föredrar danser i lugnare tempo. De utnyttjar också relativt få och enkla variationer. De dansar mjukare, med mindre knäböjningar, mycket lite *treperenje* och i stort sett utan särskilda rytmiska markeringar. Uppmärksamheten vilar på kroppshållning snarare än på fotarbete. Hela den rytmiska gestaltningen är enklare och lugnare. Yngre föredrar högre tempi, de utnyttjar fler och mer invecklade variationer och mycket av uppmärksamheten och energin ägnas åt fotarbetet.

Olika danstyper och deras uppbyggnad.

Kedjedanserna på Balkan kan delas in i två kategorier, stabila och produktiva. De stabila är många och ofta mycket komplext uppbyggda och de upprepas gång på gång utan större förändringar. De produktiva danserna är få och uppbyggda av ett enkelt grundmönster som kan förändras och varieras i det oändliga. Sedan andra världskriget har det totala antalet danser som utövas i Jugoslavien minskat kraftigt. Många danser i den stabila kategorin har helt försvunnit, andra har förts ihop till några få typer som man dansar till många olika slags musik. Istället har de produktiva danserna varit stadda i ständig förändring och också kontinuerligt avsatt nya självständiga danstyper.

I Stockholm används några få mycket produktiva danstyper. Alla består av ett "grundsteg" och variationer att byta med. Variationerna har lika långa fraser och innehåller i stort sett lika mycket transport. Alla innehåller plötsliga byten av rörelseriktning, men förändringarna kommer på samma plats i alla fraser. Detta innebär att den som dansar de enklaste stegen utan minsta problem för dansen som helhet kan stå bredvid den som dansar de mest invecklade improvisationerna, vilket också ofta händer. Häri ligger en av de viktigaste förklaringarna till den betydelsefulla roll som kedjedanserna har haft och ännu har i Jugoslavien och bland jugoslaver utomlands.

Den vanligaste dansen är *kolo*. Den har serbiskt ursprung men dansas numera allmänt över stora delar av Jugoslavien och bland jugoslaver utomlands under namn som *kukunjes“te, u s“est, s“estica* etc. Bland jugoslaver i Stockholm benämner man den *kolo*, på svenska "vanlig kolo". Den räknas som en av de enklaste danserna, som "alla kan". Tempot är högt (150-160 eller mer), fotarbetet relativt krävande och en stor del av energin är riktad från golvet, vilket ger dansen en lätt och luftig karaktär. Handfattningen är enkel och man dansar relativt nära varandra.

Kolo tillhör i högsta grad de produktiva danserna. Det finns hundratals variationer, mer eller mindre invecklade. Några av dessa har med tiden utkristalliserats som självständiga danser, t ex *Moravac* och *Z“ikino kolo* som båda dansas i Stockholm. *Moravac*, som alltid dansas till en och samma melodi, uppstod efter första världskriget och har sedan dess tillhört de populäraste i Jugoslavien (jfr Mladenovic; 1980). Dansen är mycket populär också i Stockholm, särskilt bland de äldre. Tempot är lägre än i "vanlig kolo" (ca 108-120) vilket medför att man hinner med fler, snabbare och mer invecklade fotförflyttningar. Stilen blir därmed också tyngre, mer riktad mot golvet än från det. De små skakningarna blir långsammare och mindre, knäböjningarna djupare. Armkroksfattning förekommer oftare i *Moravac* än i "vanlig kolo", kanske för att tempot är lägre och mer av uppmärksamheten kan ägnas åt koordinationen med

dansarna närmast omkring. *Z“ikino kolo* ('Z“ikas dans', efter den påhittige dansör som var dess upphov) har i princip samma grundsteg som "vanlig kolo" och också flera variationer är desamma, men de utförs i en snabb tretakts rytm (ibland 7/8).

C“ac“ak är en dans i snabb 6/8 med ursprung kring staden C“ac“ak i östra Serbien. Den förekommer i Jugoslavien i många varianter, men i Stockholm bara i en. Dansen består av ett antal närbesläktade variationer. Tempot är högt (ca 180-200) och kedjan rör sig ganska snabbt runt i rummet. Stegen är energiska och drivande. Överkroppen lutas framåt och blicken fästs snett framåt i rörelseriktningen. *Treperenje* och de små vridningarna som är så vanliga i *kolo* förekommer inte i *c“ac“ak,* vilket beror på det höga tempot. Istället finns en mycket karaktäristisk rörelse åt sidorna med överkroppen i fjärdedelsrytm. I Jugoslavien dansades *c“ac“ak* förr med bältesfattning och så gör man ännu i folklorsammanhang. Men på festerna i Stockholm använder man alltid enkel handfattning, som i *kolo*.

En dans som dansas allmänt men inte i samma omfattning som *kolo* är *Vlas“ko kolo*. Den kommer från östra Serbien, namnet syftar på den vlachiska befolkningen runt Kladovo och Negotin. Till sin uppbyggnad är den i stort sett identisk med *c“ac“ak*. Till *vlas“ko kolo* hör dock en serie speciella stampmotiv. Rörelsegestalten är också i stort sett densamma som i *c“ac“ak,* men med större betoning på överkroppens rörelser i sidled. Två varianter är lätt urskiljbara. Den ena, som används mest av äldre, betonar rörelser i jämna fjärdedelar, vilket ger ett lugnt intryck. Den andra, som används mest av unga kvinnor, betonar åttondelsrörelser i hela kroppen, vilket ger ett mer energiskt intryck. Det tycks som om de flesta av jugoslaverna i Stockholm har lärt sig *vlas“ko kolo* här.

Ofta förekommande på festerna är den långsamma makedonska dans i 7/8 som i Jugoslavien går under namn som *lesnoto oro, pravoto oro, ramnoto, za ramo* etc. I Stockholm kallas den vanligen Makedonija eller använder man namnet på någon av de sånger man brukar sjunga till (*Jugoslaviju, Bitola* etc. I Stockholm räknas den som den lättaste av alla de specifikt jugoslaviska danser, den som mest har karaktär av sällskapsdans. Tempot är långsamt, rörelserna mjuka och avrundade. De mesta rörelserna gör i sidled, man gungar inte lika mycket upp och ner som i *kolo* och *c“ac“ak* och fötterna lyfts mycket lite frön golvet. Dansen dansas mest av kvinnor. De dansar med utpräglat kvinnlig stil. Ettan i varje takt markeras med en djup knäböjning med åtföljande gungningar på tvåan och trean. Knäna pressas tätt samman och genom vridningar på hälarna fös höfterna att gunga i egen rytm. Överkroppen är rak eller något bakåtlutad. Armarna är böjda och lyfta i axel- eller ansiktshöjd och händerna förs

bestämt upp och ner i jämn 2/4, mot musikens 7/8. Männen dansar med större och yvigare rörelser och och rakare stil, ibland med axelfattning. Liksom de äldre kvinnorna tenderar männen att "gå" dansen i jämn två takt, medan de yngre kvinnorna tydligt rytmiserar sju-åttondelsrytmen. Mitt intryck är detta beror på att de unga kvinnorna uppfattar *Makedonija* som en dans som man sjunger till, medan de äldre i högre grad uppfattar den som en slags sånger som man gör i dans till[72].

Lesnoto/Makedonija är variant av en danstyp spridd över hela Europa. Genom sin enkla ABB struktur har den kunnat anpassas till många taktarter och rytmer. På *zabave* i Stockholm används den särskilt till de populära låtarna i "orientalisk stil", med rumba-liknande rytmer. En dans som avsatts som självständig dans ur denna produktiva typ är *s“ota*, ibland efter musiken också benämnd *orijental*. Ursprungligen var *s“ota* en improviserad pardans med mimiskt innehöll som dansats mest i Kosovo. Via en populär melodi har sedan namnet överförts till en dans som blivit populär på 70-talet och sedan spridits över hela den jugoslaviska diasporan. I Stockholm har den blivit särskilt populär bland yngre kvinnor.

Sa är en dans som blivit populär i Jugoslavien de allra senaste åren[73]. När jag började besöka fester 1984 fanns inte *sa* i Stockholm. De påföljande åren spreds dansen från Jugoslavien till jugoslaver i Västeuropa och USA och 1989 såg jag den dansas också i Stockholm. *Sa* illusterar väl hur levande kedjedansen ännu är i Jugoslavien. Ur de gamla formerna uppstår ständigt nya. Samtidigt illustrerar dansens snabba spridning de täta kontakter jugoslaverna utanför Jugoslavien ännu har med sitt gamla hemland.

Festernas repertoarer och musikaliska praxis.

En av de frågor jag ställt är hur musicerande och dansande organiserar samspelet på tillställningar där dans och musik utgör det fokuserade temat. Den bakomliggande tanken är att det finns ett dialektiskt samspel mellan interaktionsformer och uttrycksformer. Den musik och dans människor utövar bidrar till att upprätta och etablera specifika sociala kategorier, hierarkiska relationer, samt sätt att utnyttja tid och rum. Låt oss nu se närmare på de jugoslaviska dansorkestrarnas repertoar, hur den är uppbyggd och hur samspelet mellan musikerna i de jugoslaviska dansorkestrarna kan kopplas till musikens struktur.

Festernas repertoar är omfattande och det är musikerna som styr vad som ska spelas och när. "Dansa till det som spelas" lyder huvudregeln, i Stockholm, precis som i Jugoslavien (Mladenovic; 1980). Men samspelet med publiken är väl utvecklat. Musikerna är ju få och välkända och publiken ofta till stora delar densamma från fest

till fest. Som vi sett lägger orkestrarna sig vinn om att noggrant läsa av sin publik och spela det som i deras ögon bäst för festen framåt. Musikerna tar gärna mot beställningar på melodier och danser och effektuerar dem så snart de kan. På stora fester med kända artister är det inte ovanligt att man betalar 500 eller tusen kronor i *baks"is"*, dricks, för en enda sång. Danser betalar man däremot mera sällan för.

Under en danskväll sätts sånger och låtar ofta ihop till sviter eller potpurrier. Några sådana kan hänga med från spelning till spelning, andra uppstår som resultat av stundens ingivelse. Sviterna byggs upp efter samma slags estetiska principer som i folklorens koreografiska sviter: enhetlighet, kontrast och stegring. För sviten som helhet är enhetlighet det avgörande. En svit kan vara fem till tio minuter lång och bestå av två till tre olika melodier som väljs ut för att de har någon form av släktskap, rytmiskt, tonalt eller melodiskt. De framförs oftast utan förändringar i instrumentarium, taktart, eller tonart. Men inom ramen av en tydligt framträdande enhetlighet åstadkoms ständiga kontraster genom periodiska register- och oktavbyten i dragspelet och genom växlingar mellan starkt rytmiserade och mer legatobetonade partier. Stegring åstadkoms genom att låta melodierna lösa av varandra i ständigt ökande tempo och intensitet. Ofta förbinds de med improviserade partier bestående av formler, små motiv om en till fyra takter, som upprepas till en sexton-takters period. Antingen uppfinner dragspelaren motiven på stående fot, eller hämtar han dem ur en stor bank av färdiga och väl utprovade formler. En speciell sådan formel fungerar som signal för melodibyte och ökning av tempo och intensitet:

Ex 11

Också inom varje period åstadkoms stegring genom att dragspelaren mot slutet ökar volymen och sätter an tonerna hårdare. Resultatet blir en karaktäristisk växling mellan spänning - avspänning - spänning i regelbundna perioder. Stegring av volym, tempo och intensitet används mycket medvetet för att få den dansande publiken att satsa mer energi och kraft. "Det är en självklarhet att det blir sådär", säger Zoran Sibinovic; och fortsätter: "Och har dom kommit igång, då kan jag lägga i femman du vet!" Alla dragspelarna jag undersökt försöker växla upp och "lägga i femman" mot slutet av en svit, de tar ett steg framåt, drar kraftigare tag i bälgen, ökar musikens energiinnehåll ytterligare. Ofta väljer de då att spela en mycket kort och rytmisk formel som får den melodiska och harmoniska progressionen att helt upphöra. Resultatet blir en så gott som stillastående vibrerande klangmatta, hela musiken bringas som i kokning. Som avslutning används en speciell kadensformel som fritt kan hängas på så gott som varje kolomelodi. Den består av två uthållna ackord, vanligen dubbeldominant och dominant.

Ex 12.
Repertoaren sorteras av musiker och publik i ett antal relativt väl avgränsade kategorier, indelade efter olika och ibland överlappande kriterier. En skiljelinje går mellan de äldre traditionella melodierna och den "nykomponerade folkmusiken", *novokomponovana narodna muzika*. Äldre traditionella dansmelodier är korta, ofta med bara två eller tre fraser byggda på ett mycket litet tonmaterial. De är vanligen modala, med små starkt rytmiserade diatoniska melodier som rör sig trappstegsvis i sekunder. Omfånget är litet, vanligen runt en kvint. Den 'nykomponerade folkmusiken' har fler, längre och ofta kontrasterande delar, eller 'repriser'. Tonarter, skaltyper, oktavläge och rytmisering växlar ofta från del till del. Vanligen består låtarna av fyra till sex repriser om 16 takter uppbyggda av upprepade två- eller fyra-takters motiv. Liksom de äldre melodierna är de nykomponerade diatoniska och rör sig i sekundintervall, men omfånget är större och de är inte modala utan harmoniskt tänkta, med många brutna treklanger.

En annan indelningsgrund, som jag redan berört, går mellan sånger och instrumentalmelodier. Instrumentalmelodierna är alla dansmelodier och de sorteras efter taktart, tempo och dansrytm. Större delen av sångerna sjunger man för och tillsammans med en sittande publik, men som vi sett finns det också en växande repertoar av danssånger. De äldre sångerna skiljer sig från de yngre genom att vara korta och ha litet omfång. Stroferna är korta och vanligen orimmade. Omkvädena är också korta, ibland bara ett enda ord. Orden är laddade med symbolik knuten till en ålderdomlig landsbygdsvärld som gör dem mångtydiga och svårförståeliga, särskilt för de yngre generationerna. Nyare sånger är längre, med ett instrumentalt förspel, *fors“pil*, vers och refräng och ibland också en kontrasterande del mitt i, liknande ett "stick" i västeuropeiska schlagers. Melodierna har större omfång och de är harmoniskt byggda. Texterna är vanligen fyrradiga med slutrim och handlar om kärlek, längtan, hemortens eller hemlandets fägring (Povrzanovic; 1982).

En annan viktig indelningsgrund är geografisk/nationell. Utifrån en rad sinsemellan helt olika kriterier skiljer man mellan makedonska, serbiska, bosniska, albanska, turkiska, orientaliska, vlachiska och zigenska sånger och dansmelodier, alla med sina specifika melodiska, rytmiska och uppförandepraktiska karaktäristika. Makedonska melodier går ofta i udda taktarter (7/8, 7/16, 11/16, 5/16), de serbiska i jämna (2/4 eller 4/4). Melodier från Serbien slutar ofta på skalans andra ton (jfr Bartok & Lord 1978) och harmoniseras i ett karaktäristiskt slutfall (T DD^7 D). Vlachiska melodier känns igen på melodiken och på rytmen, ofta snabb 6/8. De albanska och turkiska melodierna består ofta av fallande sekvenser över en synkoperad fyrtakt, medan de bosniska sångerna

vanligen är långa, melismatiska och utsmyckade med långa invecklade ornament. De melodier man kallar zigenska har liksom de orientaliska en snabb rumbaliknande rytm och vanligen lämnas plats för långa frirytmiska improvisationer på skalor med överstigande sekunder. Också i de serbiska melodierna improviseras mycket men vanligen är det frågan om formelartade fraser som framhäver den snabba och flytande två-taktspulsen. Någon montenegrinsk, kroatisk, ungersk, slovensk eller vojvodjansk repertoar förekommer däremot sällan eller aldrig på vanliga fester, inte heller musik från någon av de många andra mindre folken och folkgrupperna i Jugoslavien.

Skalor, taktarter, rytmer, melodityper, texter, sätten att improvisera etc, bildar alltså mönster som gör det möjligt för publiken att lokalisera melodierna och föra dem till en redan existerande kategori, även de nykomponerade som ingen någonsin hört förut. Men trots de många olikheterna kan de olika slags sångerna och danserna ändå lätt föras samman till en och samma baskategori, *nas“a muzika,* vår musik, som musikerna säger. Den uppfattade gränsen mellan "vår" och annan musik har inte så mycket melodier, rytmer och skalor att göra som med musikens sound, de grundläggande sätt på vilket toner produceras och sätts samman.

De jugoslaviska dansbanden har alla i stort samma instrumentarium: ett eller två dragspel (eller synthesizer), elgitarr, elbas och trummor och sång, i några fall dessutom fiol, klarinett eller saxofon. I de flesta banden fungerar en av instrumentalisterna också som vokalist, men på större fester sjunger ofta en särskilt inbjuden sångare/sångerska från Jugoslavien. Varje instrument har sin självklara roll och funktion, inom den har varje musiker stor frihet att själv utforma sin del av musiken. Mycket lite är bestämt i förväg, det mesta går längs väl uppkörda spår. Så länge var och en gör vad som krävs av honom finns heller ingen anledning att planera framträdandena, att repetera speciella arrangemang som måste utföras exakt lika från gång till gång. De flesta musikaliska avgöranden överlämnas till spelögonblicket och mötet med publiken. Detta sätt att bygga upp musiken av ett antal distinkt avgränsade roller som spelar samtidigt men var för sig, har den jugoslaviska dansmusiken gemensamt med många andra folkmusik- och populärmusikformer, t ex dixielandjazz, gammeldans och rock & roll. Häri ligger en av förklaringarna till sådana bands popularitet som dans och festorkestrar. Det ringa behovet av detaljplanering i förväg gör det möjligt för banden att snabbt fånga upp och omsätta förändringar i atmosfär i sin musik, att påverka publikens stämning i den riktning de själva önskar.

Den självklara utgångspunkten för större delen av den musik de jugoslaviska banden spelar är melodin. Melodin står som en självständig enhet i förgrunden, alla övriga

musikaliska parametrar underordnas den. Bakom eller runt om melodin läggs ett rytmiskt och harmoniskt ackompanjemang, som i princip endast är en förstärkning av de element som redan finns i melodin. I vissa av de "orientaliska" melodierna och de moderna sångerna vilar melodin på och är beroende av ackompanjemanget, rytmiskt, melodiskt och funktionellt. Vilket som än är fallet är det melodin som står i centrum och därmed är det också förste dragspelaren som är bandets ledare och primus motor. Det är han som bestämmer repertoar, tempo, tonarter, när man ska börja och sluta etc. Samspelet publik - orkester förmedlas via dragspelaren till de övriga orkestermedlemmarna. När också andra melodiinstrument finns, underordnar de sig dragspelet genom att spela melodin endast efter överenskommelse med dragspelaren och i övrigt spela liggande stämmor, terser till melodin eller på annat sätt ackompanjera, rytmiskt och/eller harmoniskt.

Runt första dragspelet och eventuella andra melodiinstrument grupperar sig de övriga instrumentalisterna i ett intrikat positionsspel. Basistens och gitarristens uppgifter är att utföra ett harmoniskt-rytmiskt ackompanjemang. För basisten gäller det att ligga lång fram i rytmen och driva musiken framåt, genom att växelbasa över ackorden eller spela små melodiska gångar. Gitarristens uppgift är att hålla emot, genom att slå efterslagen mitt i eller något efter en tänkt mittpunkt. För trumslagaren gäller det hålla en enkel grundpuls, med för- och efterslag som synkroniseras med basen och gitarren. Resultatet blir en starkt framträdande spänstig rytm, medan det harmoniska förloppet framträder betydligt svagare. Andre dragspelarens roll är att växla mellan melodiförstärkande stämmor och ett harmoniskt-rytmiskt ackompanjemang, som ofta utförs som ett staket av hårt ansatta treklanger i en stadig åttondelspuls som varken skjuter på eller hänger efter.

Musikerna ordnar sig rumsligt efter de funktioner de har att utföra. Längst fram i mitten står första dragspelaren. Snett bakom till höger står basisten, snett bakom till vänster gitarristen Mittemellan och ännu ett steg bakom sitter trumslagaren. Finns en andre dragspelare står han vanligen till vänster om förste dragspelaren och då kan gitarristen hamna till höger om basisten. Också musikernas kroppsspråk och attityder mot varandra i spelögonblicket är tydliga tecken på deras inbördes hierarkiska organisation. Kompmusikerna står självsäkert bredbenta, koncentrerade och relativt orörliga, med nollställda ansikten och blickarna riktade rakt fram. Uppmärksamheten är vänd mot dragspelaren, musikens och scenens mittpunkt, men också mot publiken som kollektiv. Dragspelaren har det största utrymmet och det är också han som rör sig mest och yvigast, han sätter igång musiken, markerar rytm och tempo med axlar och ben, signalerar byte av melodi med huvudet. När något som bryter rutinen inträffar, t ex när

en arrangerad passage ska börja, det blir rundgång i förstärkarna, rytmen bryts, någon spelar fel eller något ovanligt händer på dansgolvet, då växlar man blickar och kanske också några ord, tar ett steg bakåt etc. Då är det som om det positionsspel man byggt upp kommer i gungning och man inte längre finner varandra på den plats man är van vid i det musikaliska rummet. Det är då förste dragspelarens uppgift att samla ihop musikernas uppmärksamhet, genom att dra några kraftiga ryck i bälgen, spela starkare och mer rytmiskt, eventuellt också för en stund överta bas- och kompfunktionen med dragspelets vänstra sida. Budskapet är enkelt och lätt att uppfatta: Pass på! Se hit! Följ mig!

Som allra tydligast framträder bandens inre organisation när de uppträder med särskilt inbjudna sångare och sångerskor från Jugoslavien. Dessa artister är ofta kända affischnamn, med stora skivsuccéer bakom sig och de är i allmänhet mycket medvetna och måna om att framhäva sin berömmelse. Ibland har musikerna förberett sig genom att i förväg lyssna på artistens skivor, men det är långt ifrån alltid fallet. Sällan finns möjlighet till repetitioner, gästartisten och dragspelaren prövar möjligen ut vilka tonarter som passar bäst och går igenom vilka sånger som skulle kunna komma i fråga. Kvällen inleds med att bandet värmer upp publiken med sin normala repertoar och det är dragspelaren som bestämmer när det är dags för artisten att gör entré. När artisten väl har tagit mikrofonen och publikens uppmärksamhet i besittning, följer sång efter sång i snabbt tempo, utan avbrott. Utan att vända sig mot bandet tar artisten upp sina egna och andras senaste hits, äldre slagdängor och populära traditionella melodier om vartannat. Musikerna vet sällan på förhand vilken sång, tonart, takt eller tempo det blir. De instrumentala förspelen måste dragspelaren ofta uppfinna på stående fot, vilket ställer stora krav på kompetens och erfarenhet. Trots att det alltså är gästartisten som är bäst betald, som ståtar med sitt namn och sin bild på affischerna och som får publikens odelade uppmärksamhet, är det ändå förste dragspelaren som utgör musikens centrum. Det är han som förmedlar signaler från artisten till bandet och från bandet till artisten, som genom sin musikaliska funktion samordnar allas insatser, som leder och fördelar arbetet under hela framträdandet.

Bild 21. Sångerska från Jugoslavien på besök i "Edvard Kardelj", Jordbro. Sångsolisterna går från bord till bord och tar upp beställningar på kända melodier.

Sound.

Sedan lång tid har instrument och instrumentalmusik på Balkan hört till en manlig värld, sång till en kvinnlig (jfr Rice 1980a) och så är det också i hög grad i Stockholm. Överst i hierarkin av instrument i den moderna folkliga jugoslaviska dansmusiken finner vi dragspelet, ett instrument som åtminstone sedan andra världskriget haft en betydande roll som status- och manlighetssymbol, ungefär som elgitarren bland ungdomar i Västeuropa och USA. Bra dragspelare blir hyllade och uppburna på ungefär samma sätt som goda idrottsmän. De allra skickligaste omges med samma slags aura som legendariska skådespelare och fotbollsspelare. Under senare år har många dragspelare också skaffat sig synthesizers att alternera med, men ännu är det dragspelet som är huvudinstrumentet.

Dragspelen är stora italienska påkostade spel, med många körer, register och ofta med inbyggda mikrofoner. Som jag redan berört växlar dragspelarna mellan två sätt att spela, "funktionellt" och "ekvilibristiskt". Den funktionella stilen är rytmisk och korthuggen. Tonerna utförs med högt bälgtryck och snabba anslag, ornamenten är få och rytmiska. Den ekvilibristiska stilen är mer konsertant och uttrycksfull. Rytmen är rörlig och i långa passager överflödar ornamenten. Melodierna utförs elegant, flytande och sångbart, de hamnar delvis ovanpå och bredvid det rytmiska ackompanjemanget. I de instrumentala dansmelodierna spelar dragspelarna mestadels i den funktionella stilen, men i så gott som alla låtar finns kontrasterande partier, med friare rytm och mer expressivt och ekvilibristiskt spel.

Dragspelet används som melodiinstrument, bassidan utnyttjas sällan eller aldrig. Melodierna utförs som regel kring mitten och på nedre halvan av dragspelsmanualen. För att åtadkomma en oktavförändring växlar man hellre register än flyttar handen. Överlag är melodilinjerna hårt rytmiserade, tonerna är korta och accentuerade, ansatta med relativt högt bälgtryck, vilket ger stark och snabb attack. Karaktäristiska rytmiska formler, särskilt i kolomusiken är:(jmf ovan sid XX):
Ex 13.
Ett annat typiskt drag som bidrar till att förstärka och framhäva rytmen är att de ofta mycket korta och ofta upprepade melodiska formlerna som ständigt ges nya rytmiska gestaltningar. Mycket vanligt är också att långa toner styckas upp i åttondelar eller sextondelar med hjälp av en karaktäristisk figur som innehåller "doppningar" till grundtonen eller kvinten, vilket ger en bordunliknande effekt:

Ex 14

Ornamenten är i princip desamma som de jag beskrivit i avsnittet om folklor. Vanligast är enkla och starkt rytmiska förslag och efterslag. Förslagen kommer vanligen underifrån, medan efterslagen kan utföras uppåt eller nedåt, till närmaste halv- eller skalton. Dubbla för- och efterslag förekommer också flitigt liksom en kort drill före eller efter huvudtonen. Ett mycket karaktäristiskt och starkt framträdande ornament är en liten sekund som slås an ovanpå en längre liggande huvudton. Ornamenten har flera funktioner. De ger dragspelaren en möjlighet att demonstrera sin tekniska skicklighet, att brodera och utforma sin personliga variant av melodin utan att förändra dess grundstruktur. Men precis som i folklor är ornamentens viktigaste funktion är att framhäva rytmen. De används till att förbereda betonade taktdelar, att lyfta fram karaktärstoner och till att sönderdela långa toner till ett staket av jämna åttondelar eller sextondelar. Det är också genom ornamenten som dragspelaren kan framhäva och tydliggöra melodiernas ursprung. Genom att de olika ornamenten och spelsätten har kommit att knytas till specifika geografiska stilar kan de fås att fungera som en slags etniska markörer, nycklar till melodiernas geografiskt/nationella ursprung.

Sången utförs i högt och ganska ljust läge. Typiskt för sångsättet är de sträckta halsarna och upplyfta struphuvudena. Man sjunger relativt svagt och nära mikrofonen. Vibratot är stort och långsamt. På uthållna toner kan vibratot växa till ett omfång av en ters eller mer. Tonerna sätts an med svaga ansatser och med kort fördröjning, vilket ger sångerna en släpande energifattig karaktär, i stark kontrast till ackompanjemanget. I melodiernas verser sjunger vokalisten ensam, i refrängerna är det vanligt att en tersstämma läggs till av någon av instrumentalisterna i bandet. Mycket karaktäristiskt för sången i de jugoslaviska banden den effekt som uppstår av två väl synkroniserade ljusa röster som sjunger i parallella terser med dröjande ansatser och stort och långsamt svajande vibrato.

Andra dragspelet växlar mellan tre funktioner, förstärkning av melodin genom att spela unisont eller på tersavstånd med förste dragspelaren, förstärkning av harmoniken genom liggande ackord eller stämmor, samt förstärkning av rytmen genom för- och efterslag. Växlingarna sker i jämna perioder och följer i princip första dragspelets spelsätt. Det rytmiska ackompanjemanget utförs med korta, snabba anslag under relativt högt bälgtryck, man "slår" på tangenterna. Resultatet blir ett kort, snärtigt och rytmiskt pregnant flöde av lika betonade åttondelar, där det knappast går att urskilja de enskilda tonerna. Ackorden läggs med förkärlek så att man hör en kromatiskt stigande eller fallande linje i diskanten. Hellre än att flytta handen byter man ackordens transponeringsläge. Det "harmoniska" ackompanjemanget används vanligen för att förstärka melodins mer legatobetonade partier, genom att lägga långa uthållna ackord,

som i var åttonde takt avslutas med en snärtig "etta" följt av en svagt ansatt "tvåa" som upptakt till nästa fras.

Basen är en elbas och som givits en ganska ljus klangfärg. Basen växlar i huvudsak mellan tre spelsätt: växelbas i lågt register på grundton och kvint, växelbas med korta accentuerade toner i mellanregistret, samt gångar över två eller flera takter i ganska höga lägen, med långa toner utan efterföljande dämpning. En ofta återkommande typ av basgång är:

Ex 15

Växlingarna mellan de tre olika spelsätten följer i huvudsak melodins växlingar mellan rytmiska och legatobetonade partier. Särskilt i samband med partier där tempo eller intensitet ökas kan basen bryta ackorden i gångar över flera oktaver under 2 eller 4 takter, för att därefter återgå till korta, rytmiska växelbasar. En ackompanjemangsfigur som basisten och gitarristen ibland inför är en punkterad rytm över 4 eller 8 takter, något som åstadkommer rytmisk variation och kraftigt höjer den rytmiska temperaturen:

Ex 16

Elgitarrens uppgift är lika mycket rytmisk som harmonisk. Ackorden är uteslutande barréackord, mellan tredje och sjunde läget, som utförs med korta snärtiga slag och som därefter snabbt dämpas med vänsterhanden. Resultatet blir att ackordtonerna knappast kan urskiljas, istället är det rytmen som accentueras med ovanlig skärpa. Gitarrens roll i kolomusiken kan närmast liknas vid trummans eller rytmmaskinens, något som är mycket vanligt i folklig populärmusik i många länder, inte minst i gammeldansmusiken i Sverige. Klangeffekter utnyttjas mycket lite, melodi- eller stämspel förekommer sällan.

Trummorna består av virveltrumma, ett par pukor, bastrumma, ett par cymbaler och en hi-hat. Spelet är mycket enkelt, mestadels för- och efterslag på virveltrumma (med spända sejare) och stängd hi-hat. Gitarren och trummorna bildar en väl synkroniserad enhet, trummans ljud tenderar att "svälja" gitarrens efterslag och klangen från ackorden. Bara i övergångar mellan olika delar, i samband med frasslut och andra dynamiska höjdpunkter används korta virvlar och slagserier över pukor och cymbaler. Ett vanligt sätt att avsluta en fras är att markera sista åttondelen med öppen hi-hat, följt av ett cymbalslag på nästföljande fras-etta. I jämförelse med modern afro-amerikansk

populärmusik är trumspelet mycket enkelt och återhållet, istället har det mycket gemensamt med dansmusik av annat slag, t ex gammaldans och tradjazz.

Orkestrarna använder moderna förstärkanläggningar, med eko eller reverb kraftigt uppskruvade. Första dragspelet är starkast framträdande, de andra instrumenten är styrkemässigt ungefär jämbördiga. Den totala volymen är hög, så hög att det är nästan omöjligt att föra normala samtal medan musiken pågår. Volym är ett förhållande mellan den energi och dynamik musikerna använder, förstärkarnas uteffekt och högtalarnas dynamiska egenskaper. I allmänhet kan man säga att orkestrarna spelar kort, rappt och snärtigt men med relativt svag egen volym. Istället är förstärkarnas volym desto högre, vilket får effekten att musiken inte "låter stark", trots att volymen ibland närmar sig smärtgränsen. Det mesta av musiken utspelar sig i ett tätt sammanpressat mellanregister; bastrumman används mycket litet, basen spelar ofta i relativt högt register, dragspelen och gitarren undviker de högsta oktaverna. En följd av musikernas uppdelning i roller med var sin tydligt avgränsade uppgift är klangbilden som helhet är heterogen. De olika instrumenten (möjligen med undantag av gitarren) framträder tydligt var för sig, graden av sammansmältning är låg.

Om meningen med zabava

De jugoslaviska föreningarnas fester fyller många funktioner och har betydelse på många olika plan. För en del föreningar är det genom festerna man har kunnat rekrytera folk till sina övriga verksamheter och det är också till en del med festernas överskott man kunnat finansiera dessa. För de enskilda deltagarna ger festerna möjligheter att skaffa vänner att umgås med även utanför föreningarna. De har också betydelse som äktenskapsmarknad, särskilt som jugoslaver i så hög grad tenderar att gifta sig med landsmän. Inte minst är zabave viktiga som "jugoslaviska" enklaver i en massivt "icke-jugoslavisk" omgivning. Det är genom dem man upprätthåller kontinuiteten i den speciella sociala konstruktion som byggts upp kring föreningarna. Genom festerna kan föreningens medlemmar upprätthålla kontakten med varandra och med sitt modersmål, och dessutom med hemlandets musik- och dansliv. Även om de flesta av jugoslaverna i Stockholm har kommit för stanna, även om allt fler av dem är födda och uppväxta i Sverige, är den symboliska kopplingen till Jugoslavien av stor betydelse för majoriteten av dem. Det gäller inte bara minnena av det Jugoslavien man lämnat bakom sig, utan i högsta grad också det ständigt och snabbt föränderliga moderna Jugoslavien.

Liksom *folklor* har *zabave* ett antal ramar inneslutna i varandra. För deltagarna är det möjligt att växla mellan dem och därigenom framhäva olika samtidiga betydelser. Den viktigaste ramen är utan tvekan den "jugoslaviska" och precis som i folklor är det

musiken och dansen som är de viktigaste nycklarna. Men det är här inte fråga om att visa upp "hur vi är" inför andra, fastmer "hur vi är inför oss själva". Festen betonar sig själv, skeendet här och nu. Det är inte en historisk bild av autenticitet och tradition som lyfts fram. Tvärtom kan man säga att "traditionen" kraftigt tonas ner och döljs, så mycket att många faktiskt har svårt att se några yttre likheter mellan festernas och folklorens repertoarer, trots likheterna är många i uppbyggnad och tekniskt utförande. Festernas starkast markerade ram är istället en vi sammanfattande kan kalla "det moderna". "Det moderna" lyfts fram på många sätt: genom publikens vanligen rätt extravaganta modekläder; musikernas sätt att betona nuet och det spontana; de ständigt nya sångerna och dansmelodierna;, och inte minst genom ett antal stående samtalsämnen; de senaste politiska händelserna, de nyaste bilarna, de senaste tekniska nyheterna etc.

Vad festerna handlar om för deltagarna i gemen är först och främst att umgås och ha trevligt tillsammans med andra. De är ett välkommet avbrott från ett vardagsliv som för de flesta är fyllt av mycket och hårt arbete. För några är det nog att sitta och lyssna på musiken, att äta en bit mat och dricka något till, att växla några ord med bekanta. För andra är katharsis, den fysiska utlevelse som kan bli resultatet av sjungandet och dansandet det viktiga. Vad som faktiskt upplevs som roligt kan växla från individ till individ och från gång till gång, men för publiken som helhet är det viktigaste med festerna ändå den stämning och gemenskap som kan byggas upp under några intensiva timmar. Utan stämning inget kul, utan att ha haft kul är det svårt att få motivation att komma igen och igen, utan att samma personer kommer igen och igen uppstår ingen kontinuitet i interaktionen och utan kontinuitet uppstår ingen bestående grupp, inget självklart och tydligt "vi" att relatera sig till.

Det finns mycket på en zabava som bidrar till att skapa stämning. Att äta och dricka, att återse vänner och bekanta, att tala sitt modersmål, att skämta med varandra eller prata affärer och politik, allt detta är viktiga ingredienser. Men det som står i fokus är dansandet och musicerandet och det är också därigenom stämningen åstadkoms. Samtidigt är detta dansande, sjungande och musicerande viktiga mål i sig själva, genom att ge upphov till lustkänslor som är möjliga att dela med andra.

I ett tidigare kapitel diskuterade jag några olika sätt att mer generellt förklara vad dans och musik gör med människor. Med Victor Turner kan man se danstillställningar som rituella draman, under vilka det kan bli möjligt att uppleva "anti-structure", brott i den normalt strukturerade omvärlden. Under sådana gränstillstånd kan det uppstå en direkt, oförmedlad kommunikation mellan människor som hela individer, 'communitas'.Man

kan också se dansen och musiken som symboliska uttryck för social solidaritet, enligt principen "såsom i dansen så ock i samhället". Genom att stå som symbol för gruppen förstärker det kollektiva dansandet och musicerandet gruppens integration. Med Mihaly Csikszentmihaly, slutligen, kan man se dansandet och musicerandet som källa till flow, flyt, en upplevelse av starkt ökad medvetenhet om sin egen medvetenhet och en känsla av total kontroll av och enhet med sin kropp och sin omedelbara omvärld.

Dessa tre olika sätt att förstå dansens och musikens inverkan på människor som kollektiv och som individer har hög abstraktionsnivå och stor räckvidd, därmed också stor generell förklaringskraft. I sin genomgång av antropologiska dansstudier fann Paul Spencer (1985) just dessa vara bland de vanligaste av ett litet antal grundläggande och ständigt återkommande förklaringsmodeller. I högsta grad är de också tillämpliga på de *zabave* bland jugoslaver i Stockholm jag undersökt. Turners begrepp 'communitas' är en sinnesmodalitet nära besläktad med det jag kallat stämning och det är uppenbart att det för de jugoslaver som regelbundet går på *zabave* först och sist är stämningen som är det viktiga. I Jugoslavien har det kollektiva dansandet och sjungandet sedan länge spelat en mycket viktig roll som symbol för samhället och det gäller i högsta grad också för jugoslaver i Stockholm. Bland de ganska få symboler som används för att sammanfattande beskriva vad det är att vara jugoslav, för sig själva och andra, står dansen och musiken i särklass. Ingen annan har samma omfång och styrka.

Att känslan av 'ös', 'drag' eller flyt generellt har stor betydelse för människors välbefinnande står utom allt tvivel, liksom att dansen och musiken på *zabave* i Stockholm har potential att framkalla sådana känslor. Många av deltagarna har beskrivit upplevelser just av det slag Csikszentmihaly redogör för i sin undersökning. Det finns också en hel repertoar av expressiva beteenden för att signalera när flyt är på väg eller redan inträffat. En sådan gest, mest använd under sjungandet vid borden, har vi redan flera gånger stött p_: händerna hålls högt över huvudet, huvudet vajar fram och tillbaka i sidled, ögonen är slutna. Under dansen är det vanligt att huvudena fälls bakåt, ögonen sluts, samtidigt som den totala energin kraftig ökar. Kolovodjan, som ju har ena armen fri, kan lyfta den högt över huvudet och vibrera kraftigt med handen, eller föra handen energiskt runt i små cirklar. Det är också vanligt med visslingar, väsanden och små korta utrop som *'ej', 'hajde'* eller *hopa*..

Dessa ofta återkommande förklaringsmodeller har en generell syftning som gör dem möjliga att tillämpa i många olika sammanhang. Genom att hänvisa till människans fundamentala psykiska och sociala egenskaper, gör de anspråk på att kunna gälla alla och envar, överallt och i alla sammanhang. Men det är också det största problemet med

dem. Tillämpningen får lätt karaktär av ett magiskt förvandlingsnummer. Låt mig ta ett exempel, från en typ av undersökning som på många sätt liknar min. I Will they still be dancing beskriver Carl-Ulrik Schierup och Alexandra Ålund en danstillställning, *ore*, bland vlacher i Danmark. Författarna redogör relativt noggrant för tillställningens samhälleliga kontext, deltagarnas ursprung, målet med tillställningen och vad som utspelar sig på den. *Ore* tolkas därefter som en ritual som för samman olika tidsperspektiv, som förenar medvetandet om ett gemensamt historiskt ursprung med de delade erfarenheterna av nuet och framtiden. Under en *ore* förenas människor som lever sina annars olika individuella liv i en atmosfär av gemensam kulturell förståelse, den bryggar över och reparerar tillfälligt de klyftor som finns mellan generationer, mellan människor av olika klass och med olika intressen (Schierup & Ålund 1987:205).

Det finns ingen anledning att ifrågasätta att *ore* inte skulle kunna ha de förenande och överbryggande funktioner som Schierup och Ålund beskriver. Också många av de *zabave* jag undersökt kan beskrivas som ritualer som stärker gruppens integration, socialiserar gruppmedlemmar och överbryggar klyftor mellan det dåvarande och det nuvarande. Men den fråga man ändå måste ställa sig är: hur går det till? Med vilka medel byggs tillställningen upp? Vad är det som åstadkommer upplevelserna av gemenskap? *Ore* och *zabava* har det gemensamt att de är dans- och musiktillställningar. Även om det finns drag som förenar alla sådana tillställningar, finns det knappast någon automatiskt fungerande inneboende kraft som kan utlösas oberoende av vilka former av dans och musik som faktiskt utövas. I sin inflytelserika bok Outline of a theory of practice, skriver Pierre Bourdieu:

> Collective singing and dancing, particulary spectacular cases of the synchronization of the homogenous and the orchestration of the heterogenous, are everywhere predisposed to symbolize group integration and, by symbolizing it, to strenghten it (Bourdieu 1977:232)

Citatet är kraftfullt och övertygande skrivet och det är också ofta utnyttjat, bland annat i Schierups och Ålunds bok om vlacherna. Det är lätt att bli ense med Bourdieu om betydelsen av synkroniseringen av det homogena och orkestreringen av det heterogena under gemensamt musicerande och dansande, liksom att gruppens enhet och integration kan stärkas av att iscensättas symboliskt på dansgolvet. Men, som Cohen påpekade, det viktiga med symboler är inte bara att de uttrycker mening, utan att de ger oss kapacitet att göra mening. En stämning av gemenskap kan byggas stark under musicerande och dansande utan att man har just något annat än musicerandet och dansandet gemensamt. Man måste inte vara lika för att uppleva sig som likar i en tillställning med starkt

fokuserat samspel, allra helst när det handlar om ickeverbala aktiviteter som i sig rymmer många olika tolkningar, meningar innebörder samtidigt.

Det man måste fråga sig vid varje konkret tillfälle är därför vad för slags mening som upprättas och ges symboliskt uttryck. Dans och musik är måhända ovanligt väl ägnade att uttrycka integration, men i lika hög grad kan dans och musik vara medel för att upprätta och tydliggöra gränser mellan individer och grupper, för att uttrycka olikhet och disintegration. I de fall dansen och musiken verkligen utgör en kollektiv uppvisning av samhörighet måste man vidare fråga sig huruvida det är fråga om en redan existerande gruppgemenskap, eller om dansen och musiken i själva verket är just de medel med vilka en symbolisk gemenskap tillfälligt upprättas.

Alltså: vad är det med *zabave* som gör dem möjliga att tolka som rituella draman, som symbol för integration, som upphov till individuellt flyt och kollektiv gemenskap? Mitt svar utgår från det samspel som upprättas under musicerande och dansande, ett speciellt intensivt samspel som med Alfred Schutz ord kan stå som modell för de grundläggande villkoren för allt mänskligt samspel. Samordningen och synkroniseringen av kroppar och sinnen i tid och rum gör det möjligt att upprätta specifika former av ordning som ger aktörerna möjligheter att få gemensamma perspektiv på en avgränsad del av den sociala världen.

Hur tiden disponeras på *zabave* har stor betydelse för vad som kan komma att utspelas. Som vi sett finns en väl utprovad modell att luta sig mot och ta hjälp av. En *zabava* är ett bygge över flera timmar som följer en regelbunden puls med kontinuerligt ökande volym och intensitet. Först sjunger man sittande de gamla välkända sångerna tillsammans. Därefter är det dags för bandets vokalist eller en gästande artist från Jugoslavien att sjunga de alla senaste sångerna, följt av sånger beställda av publiken vid borden. Sedan följer de makedonska och "orientaliska" sångerna, till vilka framförallt kvinnorna också dansar. Till sist de instrumentala dansmelodierna till vilka också männen gärna dansar.

Viktiga är också de hierarkiskt ordnade roller deltagarna tillfälligt ikläder sig. Den primära organiserande kraften på en *zabava* är musiken, något som tydligt uttrycks i de två principerna: "Dansa till det som spelas", och "Börja dansa när du vill, sluta när du får". Musikerna är därmed festernas viktigaste aktörer. De flesta musikerna är väl medvetna om vikten av att rätt kunna läsa av sin dansande och lyssnande publik och att vid varje tillfälle välja rätt låt, rätt danstyp, rätt tempo, allt för att på bästa sätt kunna

föra festen framåt. Giga menar att det helt enkelt är fråga om en speciell slags attityd till vad man som musiker har att göra under en danskväll:

> Giga: Det är det som jag försökte förklara för killarna som spelade i lördags i Solna. Dom är mycket duktiga, jag tror att dom just nu är den bästa orkestern i Sverige, men dom spelar fel låtar. Dom spelade fel hela kvällen. 90% av alla dom som kom fram till mig, jag satt där hela tiden, jag känner dom mycket väl, dom sa: "Varför spelar inte ni här?" Jag sa: "Dom andra reste till Nybro, men jag vill inte åka så långt.
> - "Men dom här kan ingenting" - "Men snälla du, hur kan du säga att dom ingenting kan?" - "Jo men vad är det här, dom är nybörjare fast dom inte är nybörjare." Dom kan sångerna och ibland kom dom närmare publiken, men dom spelade mera som en konsert. Och det är fel! Ingen har en chans om dom kommer och spelar så här, slutar precis så här... nej, då är det kört!
> OR: Utan det ska istället vara....?
> Giga: Spontant. Man måste anpassa sig, det är enda chansen. (nov 85)

Vid tillfällen då danstillställningen blir "mera som en konsert" avstannar samspelet mellan musikerna, den dansande och den sittande publiken. Men när musikerna verkligen förmår tolka och i sin musik omsätta publikens skiftande önskningar och krav förbinds de olika typerna av aktörer och deltagare med varandra. En dialektisk "feed-back" process startar, där de inblandade människorna tydligt relaterar till varandra, till ögonblicket och till situationen som helhet.

Av stor betydelse är också de specifika former av dans och musik som utövas. De flesta danserna är kedjedanser som, till skillnad från de moderna pardanserna, är till för att tittas på och därför helst dansas i ljusa lokaler. Kedjedanserna utgör framträdanden och genom framträdanden förbinds utövare och publik i en speciell relation, mer eller mindre stark, där båda parter avkrävs ansvar och kompetens. Alla former av kollektiv dans kräver kroppslig samordning i tid och rum, men när det gäller kedjedanser är kraven på en gång både större och mindre än i andra dansformer. Som vi sett är det nästan uteslutande produktiva danser som utövas på festerna. De består av ett litet antal enkla och formelmässigt uppbyggda fraser som kan varieras i det oändliga utan att grundstrukturen förändras. Alla variationer innehåller i princip lika mycket förflyttning och riktningsförändringar sker alltid på samma ställe och åt samma håll. Detta gör det möjligt för nybörjaren och den mest erfarne improvisatören att dansa bredvid varandra med samma tillfredsställelse. Mycket lite är bestämt på förhand, istället kan var och en utforma sin version av dansen, i ett tätt samspel med musikerna, de övriga dansarna och inte minst med publiken. Genom den direkta fysiska kontakten med personerna närmast intill och den visuella och förmedlade fysiska kontakten med personer längre bort blir det möjligt för dansarna att mycket påtagligt uppleva vad det vill säga att samtidigt vara

unik oberoende individ och en liten del av ett större kollektiv. En komplementär relation uppstår, av samma slag som den mellan musikerna och mellan musiker och publik: "samtidigt men var för sig".

Precis som i *folklor* är sviten den grundläggande konstnärliga enheten, relativt långa sviter uppbyggda efter principerna enhetlighet, kontrast och stegring. Den avgörande skillnaden är att medan folklor-sviterna betraktas som självständigt existerande också utanför situationen och alltså kan reproduceras mer eller mindre exakt, uppfattas danssviterna på en *zabava* som ett resultat av en samspelsprocess som pågår "här och nu" och som därför av nödvändighet måste bli olika från gång till gång. Den inom enhetliga ramar ständigt skiftande musiken, med kontinuerligt ökande tempo och intensitet, ger dansarna stora möjligheter att var och en för sig, i par eller grupp, improvisera och leka med form och steg och ändå, efter 8-10 minuter, samtidigt nå fram till höjdpunkten.

Den mycket höga totala ljudvolymen på *zabave* har också stor betydelse. Det är väl känt att stark musik, åtminstone för dem som inte värjer sig och försöker stänga den ute, kan ge upphov till trance, katharsis och upplevelser av totalt uppgående i musiken och situationen[74]. Volymen underlättar också för deltagarna att hålla kvar musiken i fokus och därigenom att upprätthålla den gemensamma ramen. Inte minst viktigt är att den höga volymen försvårar och förvränger verbal kommunikation. Istället får kroppen och den icke-verbala kommunikationen en ökad betydelse. Genom betoningen på kroppen och kroppens rörelser lyfts erfarenheter av typen "jag kan" fram, på bekostnad av "jag tror" eller "jag vet" (Merleau-Ponty 1962:137). Kroppen blir den viktigaste kanalen i förmedlingen av olika slags information. Intryckskontroll blir därför i huvudsak en fråga om kroppskontroll. Sociala värden som enhet och sammanhållning inom gruppen medieras genom kroppen och social kompetens blir därför i hög grad en fråga om kroppslig kompetens (jfr Jackson 1983).

6. Sammanfattning och diskussion.

Det är nu dags att ställa samman svaren på de frågor jag ställde inledningsvis: vilka former av musik och dans som utövas av jugoslaver i Stockholm, hur de förhåller sig till varandra och vilka funktioner de har. Låt mig börja med ett enkelt konstaterande. Jag har studerat två typer av "jugoslaviska" sammanhang, med var sin repertoar av musik och dans. Såtillvida är min studie ännu en i en lång rad som särskilt betonat den musik och dans som är "specifik" eller "typisk för" en viss grupp. En generell kritik mot dessa studier, och därmed också mot denna, är att de så ofta ignorerar det faktum att det knappast någonstans finns människor som enbart spelar, sjunger, lyssnar till och dansar

till den egna gruppens "typiska" musik. Naturligtvis är det så också med de jugoslaver som regelbundet besöker föreningarnas sammankomster i Stockholm. Zabavans och folklorens repertoarer är verkligen inte de enda de ägnar sig åt. Som andra tar de genom TV, radio, grammofon, kassetter, konserter etc del av det gigantiska utbud av genrer och stilar som finns tillgängliga i en storstad som Stockholm.

Men som jag redogjort för tidigare har det här inte gällt att studera jugoslavernas hela musikaliska värld. Syftet har istället varit att studera samspelet i bestämda typer av situationer. Som helhet befinner sig jugoslavernas musikaliska värld mellan två poler. I den ena änden finner vi repertoarer med en obestämd koppling till tid, plats, miljö, funktion, grupper av utövare och lyssnare. Det är former som är allas och ingens, som utan större problem tycks kunna fogas in i de mest skilda sammanhang, t ex "muzak", internationell schlagermusik, vissa former av jazz och lättare salongsstycken ur en internationell konstmusikrepertoar. I den andra änden finner vi repertoarer hårt knutna till vissa typer av brukare, situationer eller medier, t ex ungdomarnas discomusik, visorna man sjunger för barnen eller tillsammans med vänner i hemmet, sångerna knutna till skolgården, idrottsarenor osv. Det är också här vi finner folklorens och festernas repertoarer. Det är musik och dans som samtidigt definierar och definieras av sina respektive sammanhang. Just i sådana sammanhang framträder särskilt tydligt det slags samspel jag varit intresserad av att studera och därför har jag valt att bortse från all annan dans och musik som också utövas av jugoslaver i Stockholm.

Vilka former förde då jugoslaverna med sig till Stockholm och hur har de omformats? Har det också uppstått någonting alldeles nytt? En ganska vanlig uppfattning om utflyttares traditioner är att de "konserverats" och alltså motsvarar de gängse sederna och bruken i hemlandet vid tiden för utvandringen. Bland jugoslaverna i Stockholm är det kanske så på vissa områden, men absolut inte när det gäller musicerandet och dansandet. Som vi sett är de en del av en diaspora som står i ständig förbindelse med hemlandet, genom resor, medier och inte minst genom olika tekniska apparater. Särskilt musikernas intensiva kommunikation med kollegerna i Jugoslavien öppnar ett fönster mot hemlandets musik- och dansliv. Förmodligen når de senaste låtarna Stockholm ungefär samtidigt som de når Kragujevac, Tuzla, Frankfurt och Berlin.

Dansen och musiken som utövas i folklor och på fester överförs alltså direkt och kontinuerligt från Jugoslavien. Men som helheter är folkloren och festerna i Stockholm ändå lätta att skilja från sina närmaste motsvarigheter.i Jugoslavien. De jugoslaviska föreningarna har växt fram i ett tätt samspel mellan svenskt och jugoslaviskt och det går inte att urskilja vilka modeller för föreningsliv man hade med sig hemifrån och vilka

man övertagit från etablerad svensk föreningspraxis. Även i föreningarna har på olika sätt anpassats till de förhållanden som råder i Stockholm och resultatet har blivit något kvalitativt nytt.

Barbro Klein har i en artikel sammanfattat några typiska förändringstendenser i vad hon kallar "etniska traditionskomplex" i USA: 1) det finns en benägenhet att omvandla fester som i ursprungslandet är knutna till agrara-religiösa årstidsceremonier till etniska, politiska eller nationella manifestationer; 2) genom att delta i fester, parader och andra liknande etniskt specifika tillställningar kommer människor tillfälligt att tillhöra en etnisk grupp som inte är deras; 3) verbala traditioner tenderar att försvinna, istället framhävs traditioner baserade på ljud, syn, lukt eller smak, t ex mat, musik, dans och artefakter av olika slag; 4) traditioner som man inte haft i ursprungslandet "ometniseras" och införs som en del av den egna gruppens tradition; 5) ofta är förebilderna för livet i det nya landet seder med hög prestige i ursprungslandet; 6) etniska grupper omtolkar, omskapar och smälter samman skilda traditioner till nya traditionskomplex, men vanligen håller man sig inom en repertoar med en "etnisk kärna", som är igenkännbar också för medborgarna i det gamla landet (Klein 1988:62ff).

De förändringsprocesser Klein diskuterar gäller nordamerikanska förhållanden, men de kan iakttas också bland jugoslaver i Stockholm. Också de har omvandlat jul, nyår och påsk till etniska, politiska och nationella manifestationer. På alla jugoslaviska tillställningar finns åtminstone några personer som inte kommer från Jugoslavien eller har jugoslavisk anknytning och under den tid tillställningen varar blir de ett slags jugoslaver. Också i de jugoslaviska sammanhangen är det icke-verbala verksamheter som står i centrum, på bekostnad av verbala traditioner. Många jugoslaver har tagit över och "ometniserat" utvalda delar av det svenska julfirandet och fört ihop det med jul och nyårstraditioner från Jugoslavien. Den stora betydelse som folklor fått i Stockholm och Sverige kan ses som ett svar på den mycket höga prestige folklor haft som samlande nationell symbol i Jugoslavien. Listan med exempel skulle kunna göras mycket lång.

Det tycks alltså finnas vissa mer eller mindre generella processer när det gäller traditionsförändring bland etniska grupper. Det är kanske förklaringen till att folkloren och festerna bland jugoslaver i Stockholm har så många yttre likheter med tillställningar som ordnas av helt andra grupper. Till detta ska jag strax återkomma, dessförinnan ska jag sammanfatta mina svar på frågorna om och hur folklorens och festernas repertoarer omformats och huruvida det också uppstått ny repertoar i Stockholm.

När det gäller *folklor* är det inte svårt att upptäcka förändringar som ägt rum i Sverige. Idealet är ju att så nära som möjligt rekonstruera en "autentisk jugoslavisk tradition" enligt den praxis som utbildats i ännu existerande folklor-ensembler i Jugoslavien. För att underlätta detta arbete har man på centralt håll i Belgrad, Zagreb och Skopje utarbetat böcker, studieplaner och fortbildningskurser för koreografer och musiker och det finns också gott om videoinspelade föreställningar med professionella ensembler att tillgå. Det finns alltså ett lätt åtkomligt jämförelsematerial som gör det möjligt för forskaren att iaktta förändringar, liksom för utövarna att kontinuerligt utvärdera verksamhetens "autenticitet".

Ideal är en sak, verkligheten en annan. Folkloren i Stockholm är på många sätt annorlunda än i Jugoslavien. Förändringarna är till stor del förenkling och standardisering. Grupperna har blivit mindre, musikernas antal reducerats, ackompanjemanget förenklats, koreografiernas längd standardiserats, framträdandena blivit kortare (och färre) etc etc. Den stora variationsrikedomen i dräkter, låtar och danser har ersatts av ett fåtal "grundtyper", t ex stiliserade hemmasydda dräkter av "serbisk" eller "kroatisk typ" och en standardrepertoar av sviter ("Kroatien", "Makedonien") som alla utför i stort sett likadant.

Det finns emellertid också förändringar som inte direkt är förenklingar och standardiseringar, utan snarare tecken på att folkloren i Stockholm är en annan slags verksamhet än i Jugoslavien. Viktigast är utan tvekan utövarnas betydligt lägre ålder och frånvaron av manliga dansare. Detta har inneburit att koreografier måste göras om för enbart kvinnliga dansare, eller att flickor måste kläs upp som män, dessutom att kraven på teknisk kompetens sänkts betydligt och att nivån på utförandet därför är lägre. Generellt tycks det vara så att när hemlandets traditioner bearbetas för att kunna omplanteras i det nya landet uppstår det fenomen som inte självklart skulle passera opåtalat i hemlandet. Bland jugoslaver i Sverige kan sålunda små pojkar och flickor tillåtas uppträda offentligt som vuxna män och flickor i yngre tonåren dansa danser med starkt erotiska undertoner (t ex "Vranje"). Det mesta av detta är anpassningar man tvingats till i en bristsituation. Men jag vill betona att att det också är möjligt att en del uppstått genom en kreativ anpassning till ett helt nytt sammanhang och att genren som helhet därigenom antagit ny mening.

När det gäller festerna är konkreta förändringar svårare att iaktta: de är ju stadda i ständig förändring och det finns inga direkta förebilder att jämföra med. Men det finns ändå några drag som tydligt framstår som annorlunda än i Jugoslavien. Den viktigaste förändringen i musik- och danslivet, liksom i föreningslivet i den jugoslavisk diasporan

som helhet, har med kvinnornas ställning att göra. Kvinnorna har i Stockholm kunnat ta ett betydligt större utrymme än i Jugoslavien, det gäller på dansgolvet såväl som i föreningslivet och arbetslivet. En annan förändring är att tiden för festerna anpassat sig till ljusförhållandena i Sverige. Under de mörka årstiderna börjar och slutar man någorlunda tidigt. På vår och höst kommer man betydligt senare och ofta stannar man kvar till långt frampå småtimmarna. Ytterligare en förändring är vad Barbro Klein kallat "ometnisering". Som vi sett är det serber som definierat det mesta av den speciella versionen av jugoslaviskhet som utvecklats i Stockholm. Inte minst gäller det dans- och musikrepertoaren på festerna. De som inte är serber har tillägnat sig sånger och danser som i Jugoslavien inte räknas som "deras". De har anpassat sig till den rådande situationen och gjort också den serbiska repertoaren till sin. I ännu högre grad gäller detta alla de unga jugoslaver som växt upp i Stockholm. Går de regelbundet på fester får de samma slags repertoar oavsett ursprung.

Ett konkret exempel på "ometnisering" är den dans som serberna benämner *vlas“ko kolo*", vlachisk kolo. Liknande danser förekommer i många versioner i östra och södra Serbien. Den variant det här gäller härstammar från trakten kring Negotin och Zajec“ar i östra Serbien. De vlachiska melodierna blev mycket populära bland musiker över hela Serbien under 70-talet, samtidigt också bland jugoslaviska musiker i Stockholm. Det är troligt att inte många kunde dansa till dessa melodier när de först dök upp, men med tiden lärde sig allt fler. Det utvecklades en någorlunda gemensam version, vlachisk bara till namnet, uppbyggd av en åttatakters grundfras, med en serie variationer som alla innehåller olika stampmotiv. Rörelsegestalten är i stort densamma som i de andra kedjedanserna, men har några karaktäristiska drag, bl.a. en pendling åt sidorna med mycket styv kropp. De äldre, som kan ha lärt sig dansen i Jugoslavien, betonar rörelser i fjärdedelstempo och framhäver särskilt den pendlande rörelsen, medan de yngre, som antagligen lärt sig dansen här, pendlar betydligt mindre och dessutom rytmiserar åttondelarna i hela kroppen, vilket ger dansen ett mer energiskt intryck.

Ett exempel på ny repertoar är *sa*, den dansrytm med tillhörande melodier i orientalisk stil som blivit populär i Jugoslavien sedan början av 1980-talet . När jag påbörjade mitt arbete 1984 hade musikerna en del melodier i *sa*-rytm på repertoaren och till dem dansade man antingen *lesnoto* i tvåtakt eller *s“ota*, en kedjedans utvecklad ur *lesnoto*. Via några särskilt dansintresserade jugoslaver, som lärt sig *sa* under sommarvistelser i Jugoslavien, förmedlades den nya dansen under åttiotalets senare hälft till ett allt större antal personer på zabave också i Stockholm.

Att synliggöra och bli synliggjord.

En jugoslavisk kulturafton i Huddinge, en folkdansuppvisning i Jordbro, en zabava i Solna och en Vojvodina-afton på Kungsholmen. De fyra tillställningar jag beskrivit tidigare är på flera sätt olika, men de har en tydligt framträdande grundlikhet, genom den klart markerade ramen. Dansen och musiken som utövas på dem räknar jugoslaverna som "sina", alldeles oavsett det faktum att många av dem också ägnar sig åt mycket annan dans och musik. Vilka funktioner har denna "jugoslaviska" dans och musik för jugoslaverna i Stockholm? Vad är det som får dansen och musiken att framstå som just jugoslavisk? Finns det generella drag i jugoslavernas utnyttjande av dans och musik som man kan finna också bland andra etniska grupper och sociala kategorier?

Genom en process som Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1983) kallat "cultural foregrounding" lyfter sociala grupper och kategorier fram och betonar sina inbördes olikheter. Men alla slags skillnader är inte lika användbara i kampen om socialt utrymme och alla är inte möjliga att synliggöra. Det tycks finnas vissa typer av beteenden, vissa situationer och arenor, som bättre än andra kan utnyttjas för att framställa sociala och kulturella skillnader. De fungerar som bakgrund, som en fond av likhet, mot vilken olikheter synliggöras. Tillställningar som den jugoslavisk-svenska kulturaftonen i Huddinge utgör en sådan fond. Genom att utnyttja ett begränsat antal uttrycksmedel, inom en "kulturtillställnings" givna ramar, kommer de olika grupperna att stå bredvid varandra på en bestämd samhällelig scen. Därigenom blir de synliga inför varandra och de blir också jämförbara genom att deras inbördes olikheter tillfälligt reduceras.

Det är alltså inte att förvånas över att de flesta större grupper av migranter i en stad som Stockholm regelbundet anordnar kulturaftnar, festivaler, folkdansuppvisningar och dansfester. Även om en stor del av det som utspelas på dem utgår från och handlar om, till och med definieras av just dem som kommit för att delta, så skiljer sig alla dessa tillställningar inte på något avgörande sätt från varandra. Den svensk-jugoslaviska kulturaftonen i Huddinge har många drag gemensamma med firandet av den jugoslaviska nationaldagen bland vlacher i Danmark, en assyrisk/syriansk "Kha-Nison" festival i Södertälje, en kurdisk, turkisk, ungersk, eller "latinamerikansk" festival i Folkets Hus, och också med evenemang som anordnas av svenska utflyttare, t ex Dalaföreningens fester i Stockholm, Sweden Day på Long Island i New York, eller svensk midsommar i Lindsborg, Kansas (jfr t ex Schierup & Ålund 1987, Klein 1988, Hammarlund 1990, Einarsson 1990). Inte minst gäller det dansen och musiken; jugoslaverna är verkligen inte de enda som utnyttjar dans och musik för att bli synliga som en specifik grupp i samhället[75]. Hur kan det komma sig att just dans och musik

kommit att spela en sådan betydelsfull roll för etniska och subkulturella grupper av olika slag?

En typ av svar utgår från faktorer som har att göra med förhållandet mellan majoritet och minoritet, mellan dominerande och dominerad. Så är det kanske möjligt att förklara den starka betoningen på icke-verbala aktiviteter som ett resultat av bristande kunskaper i det egna språket hos de uppväxande generationerna, eller helt enkelt avsaknad av ett gemensamt språk.

Viktigt att uppmärksamma i det här sammanhanget är också altercasting. Som Bruno Nettl uppmärksammat är idén om musik som något lämpat för avvikare och främlingar med låg social status mycket gammal och vitt spridd i den gamla världen (Nettl 1983:342) Genom en kombination av uppmuntran och tvång har vissa grupper och sociala kategorier kommit att ägna sig åt att spela, sjunga och dansa för sitt uppehälle. Zigenarna är det klassiska exemplet, men det finns också andra[76]. Kanske är det en liknande process som idag tvingar invandrargrupper av alla de slag att skaffa sig dans- och musikgrupper. I vilket fall som helst tycks dans och musik ofta kunna förena vitala intressen för minoritet och majoritet. Det är ett relativt ofarlig område och utgör inget direkt synligt hot mot den etablerade makten.

Det finns också andra slags förklaringar, som har mer med själva musiken och dansen att göra. Studier av grupper i liknande situation som jugoslaverna i Stockholm pekar särskilt på musikens och dansens dess betydelse för socialisationen av nya gruppmedlemmar, genom synkronisering av kropp och sinne i tid och rum, och på dess ställning som symbol inåt och utåt mot det omgivande samhället[77]. Det finns få aktiviteter som kan fylla dessa viktiga funktioner lika effektivt. Kanske är så att vissa grupper först genom att befinna sig i en minoritetssituation upptäcker och lär sig utnyttja dansens och musikens integrativa och förlösande krafter, medan andra, som jugoslaverna, redan i hemlandet haft för vana att ställa musicerande och dansande i centrum för sitt gemensamma liv. Vilket än är fallet kommer musiker, dansare och vissa andra expressiva specialister att få en alldeles särskilt viktig roll i det nya landet, i många fall långt mycket större än i hemlandet.

Alla former av musik och dans är möjliga att använda som symboler för grupper, men vissa tycks kunna fungera bättre än andra. I Europa är den "etniskt specifika" musiken vanligen folkmusik som tillskrivs särskilt gamla anor. I Nordamerika däremot, där den moderna, kommersiella och mediebaserade populärkulturen fungerar som ett paraply över hela samhället, är det oftare moderna musikformer som utnyttjas som "etniska

varumärken". Mark Slobin skriver om judar i USA och ukrainare i Kanada att det är via "a popular music genre ('country-western') that the group mediates the transition from being Europeans to being Americans" (Slobin 1984:34) och det kan utsträckas till att gälla också många andra grupper av migranter.

Vilka former av musik och dans som än utnyttjas, tycks det vara möjligt att peka ut två distinkt olika typer eller funktioner. En är riktad såväl utåt mot det omgivande samhället, som inåt mot den egna gruppen. Den är avsedd att vara representerande, formell och abstrakt. Det är vanligen fråga om former som tillskrivs särskilt historiskt, kulturellt och estetiskt värde, t ex europeisk konstmusik och vissa former av folkmusik. Den andra är riktad mer mot den egna gruppen, den är informell och konkret. Här är det vanligen fråga om former som inte tillskrivs högre värden, utan istället specifika funktionella kvalitéer, t ex modern populärmusik i form av dansmusik eller restaurangmusik. I sin beskrivning av musik bland assyrianer/syrianer i Södertälje har Anders Hammarlund betecknat dessa två typer med termerna 'emblematisk' och 'katalytisk':

> I sådana sammanhang där man alltså främst vänder sig till en svensk publik, eller hos den egna gruppen vill inpränta de nationella idéerna, tas den till sin yttre form traditionalistiska musiken i anspråk. Vi kan kalla denna musik *emblematisk.* Den hålls upp som ett emblem för gruppen, som en kulturell flagga kring vilken associationer till kulturarv, förfluten storhet etc fylkas. Den emblematiska musiken framförs oftast under mer eller mindre konsertmässiga former vid estradframträdanden. (...) Motpolen till den emblematiska musiken kan vi ge beteckningen . Den fungerar nämligen som katalysator i den sociala kemi som producerar upplevelsen av grupptillhörighet. Den är föränderlig och i mindre grad än den emblematiska frikopplad från det tillfälliga och för varje framförandesituation specifika (Hammarlund 1990:89ff).

Vi har här att göra med två typer av musicerande och dansande som utmärkt väl låter sig beskrivas också med sociolingvisten Basil Bernsteins välkända begrepp 'utvecklade' och 'begränsade' koder[78]. Utvecklade koder uttrycker det allmänna, abstrakta och frånvarande och är beroende av formell utbildning och träning. De är inriktade på individer som personer och underlättar markeringen av individualitet. Begränsade koder uttrycker det konkreta och specifika, som sker här och nu och är beroende av kulturell erfarenhet. De förstärker sociala relationer och uttrycker likheter mellan utövare och gruppen (efter Fiske 1984). Bernstein skapade sina begrepp för att beskriva barns språkanvändning i olika samspelssituationer, men de har förklaringskraft även för helt andra typer av koder än språkliga. Det mest intressanta med Bernsteins tankar om kommunikationens grundläggande villkor är dock inte koderna som sådana, utan iakttagelsen av ett nära och dialektiskt samspel mellan situationen och hur den

uppfattas, vilka koder som används och vilka sociala relationer, rums och tidsdispositioner som kan bli följden.

På den kulturafton i Huddinge jag beskrivit tidigare fann vi dessa två funktioner i direkt anslutning till varandra. Först folklor - den utvecklade koden, ett representerande och emblematiskt scenprogram. Därefter zabava - den begränsade koden, ett mer informellt och katalytiskt musicerande och dansande med betoning på social samvaro. Andra typer av tillställningar, som t ex folkloruppvisningen i Jordbro och festen i Solna, kan vara helt inriktade på endera av dem. Funktionerna är komplementära och vanligen klart avgränsade från varandra. Ett generellt drag tycks vara att oavsett vilken slags musik och dans som utnyttjas i den ena eller andra funktionen, är det mycket svårt att samtidigt använda en och samma i båda. En speciell slags kompetens krävs för att en viss dans och musik ska kunna fås att fungera som emblem och en helt annan för att få den att fungera som katalysator i det sociala umgängets kemi. Därför är de centrala aktörerna sällan desamma i de två typerna, även om musikformerna, såsom fallet är bland jugoslaver i Stockholm, tekniskt och formellt sett är mycket lika.

Till dessa två typer av tillställningar hör bestämda sätt att ordna rum, tid och deltagare och, inte minst viktigt här, vissa bestämda sätt att producera ljud och rörelse - sound och rörelsegestalt. Sound och rörelsegestalt är de viktigaste nycklarna till situationerna som helhet. De utgör närmast ett slags etniska markörer, genom att effektivt bidra till upprättandet och vidmakthållandet av en tolkningsram som får det som utövas att framstå som specifikt för gruppen. I sin tur kommer detta att påverka också hur de som dansar sjunger och spelar uppfattas. Sätten att utföra musiken och dansen blir ett uttryck för grupptillhörighet. Det är sound och rörelsegestalter som gör det möjligt att omedelbart klassificera melodier och danser, också sådana man aldrig tidigare hört eller sett, som tillhörande en viss stil eller genre. "Jugoslavisk musik" är alltså inte en fråga om geografiskt ursprung. De unga musikerna i orkestern "YUS" har växt upp i Sverige och det är i Sverige de har lärt sig spela och funnit sig en publik. Även om de på olika sätt kommunicerar med sina kollegor "därnere" lever de långt från det jugoslaviska musikliv de vill tillhöra. Men också de kan med framgång komponera nya sånger och dansmelodier och få dem direkt accepterade som "jugoslaviska", genom att klä dem i rätt slags sound.

Ett särskilt intressant fenomen är vad som kan kallas "tämjande". Det är en aktiv selektiv process som går ut på att föra in kända låtar med främmande ursprung på ens egen bakgård och omforma dem till sina egna (Slobin & Ronström 1989:32). Fenomenet är gammalt och vitt spritt, men har blivit särskilt vanligt under senare år,

ofta som en slags musikaliska skämt. Så har t ex en populär serbisk folkmusikartist "tämjt" det välkända Rosa Panter-temat genom att omforma det till en kolo i traditionell serbisk stil, med kolomusikens speciella sound. På samma sätt har en sydserbisk blåsorkester tämjt 'Havanna Gila' genom att stöpa om den till en sydserbisk *c“oc“ek* med namnet *Israeli orijent*. I Stockholm har flera band lånat sin särskilda paussignal från den välkända "glassbilstrudelutten", ursprungligen ledmotivet ur Helan och Halvan-filmerna. Men alla slags låtar omformas inte på detta sätt. Det måste antagligen finnas någon slags grundlikhet att utgå från, antingen rytmiskt, melodiskt eller harmoniskt. Här kan vi påminna oss Barbro Kleins iakttagelse (se ovan), att etniska grupper (i USA) tycks hålla sig inom vissa gränser när de för samman fragment ur skilda traditionssammanhang.

Folklor och zabava - en jämförelse.

Hur är folklor och zabava relaterade till varandra och hur kan de relateras till musik- och danslivet i Jugoslavien, historiskt och i nutiden? Låt oss först se hur man betraktar folklorens och festernas repertoarer i Jugoslavien. I en liten artikel om folkmusikens ställning i radio, TV och på skiva vid mitten av 1960-talet, har den mycket inflytelserike kroatiske dansforskaren och koreografen Ivan Ivanc“an sammanfattat inte bara sin utan hela den jugoslaviska kulturelitens syn på musiklivets utveckling under efterkrigstiden.

> The wealth and value of Yugoslav folk traditions did not find an adequate use in the radio and Tv programs and on the records, neither quantitatively nor in the choice of the performed pieces. Some second-rate genres get more room in programs at the same time as better achievments hardly, if at all, penetrate into the repertoire. The radio and Tv as well as record producers did not sufficiently rely on the individuals and the institutions, which could more expertly aim their activities (..) Radio stations prefer the form which is primarly extraneous to the largest part of the Yugoslav territory (solo song performed by orchestra). "Folk bands" and the style of arrangements they perform very often copy the coffee-house music infected by the influences of town, gipsies, oriental, and other elements. A reduction of folk music from numerous varities to this one form makes reproduction of folk-lore uniform, and brings in foreground one of the worst stylistic features of the Yugoslav musical folk-lore. The arrangers do not make use of all the beauty which is offered by a particular style, they are not inspired by the specific melodic forms of the separate areas, by the harmony, by folk instruments, and, in songs, by the technique of singing, which varies in different regions and which is a condition for ataining the right style. (...) Particulary poor results were obtained in the production of records. Instead of the eminent soloists and groups from the villages, or, at least, good arrangements, they record the so called "new folk songs" mostly musical sweepings, preferring the commercial reasons to the cultural and aesthetic ones (Ivanc“an 1964-65a:169-170)

I starkt värderande ordalag ställer Ivancan här den "rika och värdefulla" traditionen i motsats till en ny och innehållsmässigt "reducerad" "andraklass musik" som "infekterats" av zigenarmusik och musik från städerna[79]. Det citerade stycket är mycket karaktäristiskt. Bland kulturpolitiker och kulturadministratörer i Jugoslavien, likväl som bland etnologer, musik- och dansforskare, har det funnits och finns ännu ett kompakt fördömande av den nya folkliga musiken och dansen, särskilt den genre som fått namnet *novokomponovane narodne pesme*[80]. Denna "nykomponerade folkmusik" har under hela efterkrigstiden varit den i särklass populäraste typen av musik i Jugoslavien. Mängder av artister producerar ständigt nya skivor som säljs i ofantliga upplagor (jfr Kos 1980). Lika populära som dessa artister är bland majoriteten av befolkningen, lika impopulära är de i det ledande politiska skiktet, bland intellektuella och bland artister i andra musikgenrer.

Hand i hand med fördömandet av den "nykomponerade folkmusiken" har gått ett oförblommerat hyllande av de gamla folkliga traditionerna, så som de förvaltats i folklorgenren. Ett tydligt exempel är en artikel av den kroatiska musikforskaren Koraljka Kos. Kos skriver att det mest markerade draget i den jugoslaviska allmänhetens musikaliska smakutveckling är den markerade ökningen av efterfrågan på "komponerad folkmusik" eller "folkpopmusik". Det är en musik som enligt Kos skiljer sig från folkmusik genom att kompositörerna är kända, att de påverkats av urbanisering och tekniska hjälpmedel, att deras arbete därför kommersialiserats och att denna utveckling "bidragit till den genuina folkmusikens förflackning och kommersiellt betingade degeneration." (s. 221) Ofta tar kompositörerna en gammal melodi och ger den en ny text, spelar in den under en improviserad föreställning, sätter sitt eget namn under och får på så sätt upphovsrätt för sina alster. Detta leder till att "talrika icke yrkesmässiga 'kompositörer' och arrangörer av folkmusik behandlas på samma sätt som de mest seriösa forskare som tillbringar år med att studera folkmusikens uttrycksmedel och med att utarbeta arrangemang som står i överensstämmelse med de äkta folkmelodiernas inre, strukturella lagar." (s. 221). Därefter fortsätter Kos i ett stycke med det värderande tonfall som är så typiskt den jugoslaviska kultureliten, åtminstone fram till 80-talets början:

> Det enda undantaget från de förhållanden inom folkmusiklivet som beskrivits ovan utgör ett antal professionella folksång- och folkdansgrupper med begåvade och välutbildade medlemmar. Dessa grupper framför genuin folkmusik helt i överensstämmelse med de ursprungliga sedvänjorna, och deras eget bidrag består endast i virtuositet, sceniskt framförande, klanglig förfining och den allmänt professionella attityd som präglar varje uppträdande. Sådana grupper gör sig förtjänta av all den uppskattning och alla de belöningar som de ofta erhåller under

> sina turnéer i utlandet. (Exempel på sådana grupper utgör Lado (Zagreb), Tanec (Skopje) och Kolo (Beograd).) Artisterna i dessa grupper skapar inte folkmusik - de endast framför den. I sina tolkningar tillrättalägger de traditionell uppförandepraxis för att motsvara de krav som moderna massmedia eller konsertsalar ställer. (Kos 1980:221)

Även bland jugoslaver i Stockholm möter man ofta en liknande polariserad inställning till musiken och dansen i *folklor* och på *zabava*, särskilt bland ambassadpersonal, personer verksamma inom Jugoslaviska Riksförbundet, vissa konstnärer och intellektuella. En negativ inställning till den nykomponerade folkmusiken finns också bland flera som inte alls stämmer in i hyllandet av folkloren. Ofta är det personer som lämnat Jugoslavien av politiska skäl och som ser folkloren som statens förlängda arm på kulturens område. Men bland dem som ofta och gärna besöker festerna finns, naturligt nog, inte samma negativa hållning till nykomponerad folkmusik. Men det är heller inte ett oreserverat accepterande, snarare ett aktivt förhållande som närs av behovet att sjunga och dansa. En ofantlig mängd sånger och dansmelodier produceras, men inte alla dyker upp på dansorkestrarnas repertoarer och det är inte alltid de som är populärast i Jugoslavien som blir mest omtyckta här. Festernas publik är heller inte lika oreserverat positiva till folklor. Medan koreografer, musiker och genrens alla tillskyndare sätter det autentiska reproducerandet av gamla traditioner högst, värderar "den stora publiken" också efter helt andra kriterier, t ex show, fart och virtuositet. Precis som i Jugoslavien är de mest publikdragande sviterna de med starkt betonade manliga och kvinnliga partier, just de som p.g.a. de speciella förutsättningarna i Stockholm är så svåra att genomföra: snabba, kraftfulla, ekvilibristiska eller krigiska för männen och mjuka, gungande, sirliga eller erotiska för kvinnor.

För att kunna jämföra folklor och festrepertoarerna mer i detalj har jag sammanställt en lista över de viktigaste likheterna och skillnaderna.

Folklor	Zabava
<u>Dansen och musiken.</u>	
Få former, riktade framåt mot scen-kanten.	Många former, riktade mot dansgolvets centrum
Danserna har fram- och baksidor.	Inga fram och baksidor.
Uppmärksamheten vilar på samarbetet fotarbetet och koreografin.	Uppmärksamheten vilar på
Många stabila danser.	Få produktiva danser
Melodier av modal typ, med litet omfång.	Melodier av harmonisk typ, med större omfång.
Ingen improvisation	Mycket improvisation
En dans- en melodi	En dans många melodier

Inga nya danser och melodier, men nya koreografier	Ständigt nya melodier och några nya danser.
Långa sviter av dans och musik	Långa sviter av dans och musik.
Enhetlighet, kontrast, stegring	Enhetlighet, kontrast, stegring.
Homogent uppbyggd musik och dans dans	Heterogent uppbyggd musik och
"Tillsammans för helheten"	"Samtidigt men var för sig"
<u>Sammanhanget, tillställningen.</u>	
Dansen viktigast	Musiken viktigast
Agerande kategorier är koreograf, musiker, dansare, publik.	Agerande kategorier är musiker, dansare, publik, personal.
Mycket fasta kategorier	Lösliga kategorier, musikerna undantagna.
De flesta i samma ålder	Blandade åldrar.
Musikerna är män	Musikerna är män
Dansarna är nästan uteslutande kvinnor	Dansarna är kvinnor och män, men kvinnorna är mest aktiva
Folkdräkter i enhetlig stil, musikerna undantagna	Moderna kläder i blandade stilar musikerna i enhetlig klädsel
Formell utlärning, formella ledare	Informell utlärning, informella ledare
Framträdande på en scen formell inramning	Framträdande på en scen informell inramning
Tävling vanligt	Ingen tävling
"Alla som vill ska få vara med" men efter särskild träning	"Alla som vill ska få vara med" utan särskild träning
Exklusiv karaktär under framträdanden	Inklusiv karaktär
Fotografering och video vanligt	Ingen fotografering eller video
Långa repetitioner, Korta framträdanden	Inga repetitioner, Långa tillställningar
Betonar det abstrakta	Betonar det konkreta.
Handlar om det historiska, där och då nu.	Handlar om det moderna, här och
Emblematisk funktion	Katalytisk funktion
Står som helhet i ett metonymiskt [81] förhållande till en idealbild av hemlandet/nationen Jugoslavien	Står som helhet i ett metonymiskt förhållande till "det moderna".

Av sammanställningen framgår att skillnaderna är många och stora mellan de två "musikaliska rum" jag undersökt. Folklor är en scenisk genre avsedd att representera utvalda delar av böndernas musik- och dansliv i ett obestämt förgånget. Tradition och autenticitet är genrens nyckelbegrepp. Som helhet står genren i ett metonymiskt förhållande till hemlandet-nationen. Men folklor är inte bara en modell av det gamla, hur det en gång var, utan också en modell för framtiden, hur det skulle kunna vara.

Festerna betonar här och nu, de är presenterande snarare än re-presenterande. De står i metonymiskt förhållande till "det moderna". "Det moderna" är markerat på många sätt: man sjunger och dansar till de senaste sångerna och dansmelodierna, man bär de senaste modekläderna och stående samtalsämnen är de senaste politiska händelserna och de senaste tekniska nyheterna. Zabavans musikaliska repertoar förnyas ständigt, här betyder "gammal" ett decennium, knappast mer. Också danserna förnyas ständigt, genom att vara uppbyggda av korta repetetiva formler som inbjuder till variation och improvisation.

En del av olikheterna kan föras tillbaka på den fundamentala skillnaden mellan sceniska och sociala musik- och dansformer. Emblematiska och katalytiska former är vanligtvis distinkt olika. Men här är det en gradskillnad och inte en artskillnad. För som vi sett är också festernas dansgolv scener och kedjedanserna på dem är också framträdanden inför en publik. Skillnaden handlar mer om hur framträdandena är inramade. I folklorsammanhang sker det genom plötslig tystnad, applåder, ridåhalning etc. På zabave saknas sådan formell inramning, men likafullt signaleras framträdandena klart och tydligt med hjälp av en särskild repertoar av expressiva beteenden[82].

Den viktiga skillnaden har således inte med scenen och framträdandet att göra, utan med de grundläggande principerna för samspelet. Ett kännetecknande drag i äldre folklig musikalisk praxis är en princip som kan sammanfattas med uttrycket "samtidigt men var för sig". Varje musiker lämnas betydande frihet att utforma sin del av musiken. Heterogena ensembletyper dominerar och graden av sammansmältning är låg. Det är ett sätt att musicera där själva samspelsprocessen är det viktiga. Det är musikerna som står i fokus, de är konstnärerna och den konst de skapar existerar bara i framförandeögonblicket.

I yngre musikalisk praxis är det istället sammansmältning och homogenitet som är målet. Principen är "tillsammans för helheten" och resultatet är en produkt med objektifierad status som "finns" också utanför situationen. Den blir därmed åtkomlig inte bara genom praktik, utan också genom teoretiska studier. Sådana studier tjänar dubbla syften, att fastställa konstverkets "autenticitet" och dess värde och tillförsäkra det samhällelig legitimation. Detta är den praxis som kännetecknar det musikliv som växte i Europa under förra seklet, i sin renaste form i städernas stora orkestrarna och körer. Här är det kompositörerna och dirigenterna som är konstnärerna och utövarna deras redskap.

Ex 17. Idealtyper av musikalisk praxis.

(M=musiker, P=publik, K=konstverket. Den omgivande cirkeln representerar situationen, sammanhanget.)

Det är inte fråga om skillnader i konstuppfattning eller abstrakta estetiska ideologier, utan om skillnader i konkret praxis, hur man förhåller sig till varandra under utövandet. Det handlar om en skillnad i attityd till det formerna för samspelet och dessa attityder kommer till uttryck först och främst i soundet, det sätt på vilket tonerna produceras och sätts samman och som präglar hela stilen. Delvis är det en fråga om skillnader i social funktion men det är attityderna och den konstnärliga praxisen och inte funktionen som kommer först.

Återvänder vi nu till folklorens och festernas samspelsformer och tar i beaktande hur toner och steg produceras, hur de sätts samman och hur tillställningarna som helhet byggs upp då framträder något som ser ut som en omvändning, närmast en symbolisk inversion. Folklor, avsedd att vara en autentisk representation av traditionen, är i grunden en mycket modern konstdansgenre, närmast besläktad med balett. Den består av en stor mängd stabila danser med tillhörande melodier, framförda i en mycket homogen stil. Nyckelord för hela genren är "tillsammans för helheten" och det gäller inte minst genrens sound och rörelsegestalter. Resultaten är det viktiga. Danser dansas, melodier spelas, koreografiska sviter presenteras. De är objektifierade konstprodukter som bedöms efter kriterier som till stor del ligger utanför den konkreta framförandesituationen.

Musicerandet och dansandet på festerna, så förknippat med det nya och moderna, är inte desto mindre nära besläktat med sätten att dansa, sjunga och spela bland landsbygdens befolkning i äldre tid. Som helhet kännetecknas samspelet på festerna av variation och improvisation, vilket leder till heterogenitet vad beträffar sound och rörelsegestalt. Nyckelord är "samtidigt men var för sig". På festerna är det själva samspelet som är det viktiga, och dessutom den stämning som kan bli följden. Resultaten värderas inte i termer av konst och man kan inte tävla med dem. Dansen och musiken bedöms i första hand i förhållande till kriterier som har med själva samspelet i de konkreta framförandesituationerna att göra.

Folklor, zabava och jugoslavernas sociala värld.

Vilken roll har dans och musik för jugoslaverna i Stockholm när det gäller socialiseringen av nya gruppmedlemmar? Vilken roll har dans och musik för upplevelsen av att ha en etnisk identitet, för upplevelsen av "vara jugoslav" och hur

återverkar de former av musik och dans med vilka jugoslaverna uttrycker sin särprägel på deras egen förståelse av vilka de är och på andras uppfattningar av dem?

När människor lämnar ett land för att bosätta sig i ett annat måste de på nytt skapa sig ett socialt liv, de måste bygga upp ett nytt sammanhang som de kan uppleva som verkligt, sammanhängande och trovärdigt. I ett samhälle som Stockholm finns många olika slags människor, många sätt att leva. Ett växande problem för jugoslaverna i Stockholm som helhet är hur de i denna miljö, med alla alternativ som erbjuds, ska kunna upprätthålla de informella nätverk och formella organisationer som skapats av dem som kom på 60 och 70-talen. För många föräldrar är problemet ändå mera konkret, nära och akut: hur ska de kunna slussa sina barn in denna speciella värld? Hur ska de kunna bibringa sina barn alla de kunskaper, erfarenheter och värderingar som i deras ögon utgör själva kärnan i det att vara "jugoslav" i Sverige?

Vilka är de nödvändiga förutsättningarna för att en specifik livsvärld överhuvudtaget ska kunna etableras och vidmakthållas? Socialisation av nya samhällsmedlemmar sker genom institutioner av olika slag. De som vill upprätthålla en alternativ livsvärld måste försäkra sig om att utöver de egna hemmen skaffa sig tillgång också till andra och mer offentliga alternativa institutioner, som caféer och föreningslokaler där man kan träffas och umgås spontant, affärer där man kan köpa "sina" livsmedel, dessutom kyrka, skola etc (Berger & Luckman 1979, Hannerz 1981, Magnusson 1986).

Men alla de olika grupperna i ett samhälle har inte samma anspråk på alternativens omfattning och räckvidd. Sociologen Raymond Bretons studier av en storstad i Kanada visade att medan några invandrarkategorier strävade efter att bygga upp näst intill kompletta alternativa institutioner, från affärer och skolor, till radio, TV, kyrka och begravningsbyrå, så strävade andra efter att erövra dem som majoritetssamhället erbjöd, och därutöver endast att skapa kompletterande institutioner och organ, för sina speciella aktiviteter och intressen. Avgörande för hur de kom att lyckas i sina strävanden var framförallt gruppens storlek. Ett för litet antal människor har helt enkelt inte tillgång till ett tillräckligt stort antal administrativa, politiska och expressiva specialister inom de egna leden för att kunna bygga upp fungerande alternativa institutioner (Breton 1970)

Jugoslaverna i Stockholm har inte försökt skapa ett komplett "mini-Jugoslavien". Antagligen är de inte tillräckligt många för att det skulle vara möjligt. Desutom lider de verkligen brist på alla sorters specialister. Men viktigare ändå är att de faktiskt aldrig hyst någon strävan att skapa ett komplett "jugoslaviskt" alternativ. Istället har de existerande jugoslaviska institutionerna karaktären av komplement till dem som står

hela befolkningen i Stockholm till buds. Det är kring vissa restauranger, kyrkan, hemspråksundervisningen och, framför allt, föreningarna som det mesta av livet "på jugoslaviska" utanför hemmen utspelar sig.

För dessa jugoslaviska institutioner är trovärdigheten en avgörande fråga. Tidigare såg vi hur den serbiske målaren och sångaren Marko Ilic; genom sina bilder och sin sång starkt ökade Sveti Savas möjlighet att framstå som en "riktig" och trovärdig serbisk-ortodox kyrka, varigenom fler serbisk-ortodoxa i Stockholm lockades att delta aktivt i gemensamt religionsutövande. På samma sätt bidrar musicerandet och dansandet på folklor och zabava till att göra föreningarna trovärdiga.

Här kan man skilja på två nära sammanhängande funktioner. Å ena sidan bidrar musicerandet och dansandet till upprätta en "jugoslavisk" ram, i en massivt icke-jugoslavisk omgivning. I denna process har sound och rörelsegestalt avgörande betydelse som nycklar till hur situationen ska tolkas och upfattas. Samtidigt införs, som vi sett, en hel rad konkreta sociala, spatiala och temporala ordningar. Genom att införas i dessa specifika relationer till varandra och omgivningen får människorna tillfälligt en gemensam utgångspunkt som bildar själva förutsättningen för utbyte av olika slags erfarenheter genom musik och dans, för överantvardandet av kunskaper om livet förr och livet nu, om ålders- och könsroller, om hur man uppträder "som jugoslav", om gränserna mellan "vi" och "dem" i en komplex storstad som Stockholm.

Men musiken och dansen har inte bara betydelse för upprättandet av specifika situationsbestämningar, utan bidrar i högsta grad också till att de vidmakthålls såsom inte bara föregivet eller nästan, utan helt och fullt "jugoslaviska". Frågan om trovärdigheten är avgörande och den är starkt avhängig av hur väl utövarna i Stockholm i sina egna och andras ögon lyckas motsvara de estetiska ideal och moraliska påbud som gäller för folklor och zabava. Väl utförd dans och musik kan snabbt upprätta den nödvändiga ramen och få den att framstå som trovärdig även i en miljö som annars saknar varje anknytning till något jugoslaviskt. Samtidigt kan dåligt utförd dans och musik starkt minska ramens hållbarhet även i de annars mest "jugoslaviska" av situationer.

Det är detta som sammantaget gör dans, musik och några andra expressiva former så viktiga för grupper som strävar efter att upprätta avgränsade meningssammanhang eller mer bestående alternativa livsvärldar och som i sin tur gör att de expressiva specialisterna så ofta tilldelas en särskilt framträdande roll i grupperna. Många gånger, som fallet är med jugoslaverna i Stockholm, tilldelas de expressiva specialisterna en så

framträdande roll att den viktiga frågan om gruppens möjligheter att överleva blir nära kopplad till dessa personers möjligheter, vilja och förmåga att fortsätta att utöva sina konstnärliga verksamheter.

Många föreningsaktiva jugoslaver är klara över folklorens och festernas betydelse för föreningarna. Vi har redan sett hur Djordje i egenskap av tjänsteman på Jugoslaviska Riksförbundet underströk betydelsen av att folkloren lockar såväl ungdomar som deras föräldrar till föreningarna, liksom hur viktigt det var för Vera att fortsätta undervisa i folklor så att "barnen får tala sitt språk och behålla sin kultur". Vi har också sett hur S“evko sammanfattar betydelsen av det familjebetonade umgänget på fester: "Och det säger jag, där byggs ju folkets vana att vara ihop, men här i Sverige fattas det".

Samma sak uttryckte Mile när han besvarade min fråga om varför han och andra ungdomar ägnar sig åt folklor med orden: "Att känna sig hemma". Att känna sig hemma är ett tema som ofta återkommer i intervjuer och olika typer av samtal. Vad föreningslivet till stor del går ut på för många jugoslaver är just att få känna sig som hemma:

> OR: Tror du att det är så att man i föreningarna vill att barnen genom att dansa folkdans ska få mer förståelse för Jugoslavien, för jugoslaviskt liv och kultur?
> Rade: Jag tror att alla tänker så och det gör jag också själv. När vi jugoslaver befinner oss på en jugoslavisk klubb, när vi är tillsammans bara jugoslaver, då ska vi inte glömma våra jugoslaviska traditioner och språk och allt detta. Vi ska känna oss hemma, som i Jugoslavien, att vi är helt och hållet i Jugoslavien. ä andra sidan, har vi möjlighet när vi jobbar, när vi är ute, då ska vi prata svenska. Det är ingen som säger: "Vi ska aldrig prata svenska!" Nej, det är inte det. Bara att vi ska ha våra traditioner, vårt eget som vi har, det ska stanna hos oss, så att vi inte glömmer.

Folklor och *zabava* är verksamheter som aktivt bidrar till att framkalla en känsla av att vara "hemma", genom att vara intensivt förknippade med minnena av det gamla hemlandet, "därnere". Samtidigt är de verksamheter som för in också de yngre, med ringa eller inga egna erfarenheter av livet i Jugoslavien, i det speciella "hemma" man byggt i Stockholm.

"Vi ska ha våra traditioner", säger Rade. Tidigare uttryckte Vera samma sak med orden "hålla på med vår kultur" (s 72). Så sammanfattas målen för föreningsarbetet av de flesta jugoslaver jag talat med och på min fråga vad det egentligen innebär "att ha en tradition" och att "hålla på med vår kultur" är svaren ständigt desamma: de handlar om språket, sången, musiken och dansen.

I föreningarna är ledarna och också de flesta vanliga medlemmar noga med att samtalen förs på serbokroatiska (dvs i praktiken vanligen serbiska), eller om så behövs på något annat jugoslaviskt språk. Barnen får ofta tillsägelser att inte tala svenska och det gäller inte minst folklor-repetitioner:

> OR: Du sa förut att du inte gillar att dom pratar svenska på folkdansträningen, att dom ska prata serbokroatiska.
> Rade: Jag undviker att prata svenska med jugoslaverna. Jag vill inte, jag vet inte varför. Inte för att jag inte gillar svenskarna eller nåt sånt, utan för att man har sitt. (..) För dom /ungdomarna i folklor-grupperna/ är det lättare att prata svenska, det är sant. Dom har växt upp här. Men vi dansar jugoslavisk folkdans och det är ganska svårt även för dom som är födda här, som har svenska som hemspråk, att säga nåt om folkdansstegen eller ge någon förklaring till dem på svenska. Därför att det inte finns på svenska, så mycket jag vet. ä andra sidan dansar vi jugoslavisk folkdans, då ska vi prata jugoslaviska. Det skulle vara annorlunda om vi dansade svensk folkdans.

De vuxnas oro över barnens bristande kunskaper i serbokroatiska är befogad. Några timmars hemspråksundervisning i veckan är inte tillräckligt för att barnen ska kunna lära sig att tala serbo-kroatiska ordentligt[83]. För de vuxna erbjuder samvaron i föreningarna en möjlighet att ge barnen den språkträning de så väl behöver[84].

Både folklor och zabava är som helhet påtagligt kroppsliga. På fester är volymen ofta så hög att det inte går att föra längre samtal. Så är det heller inte för att samtala man kommit utan för att delta i sjungandet och dansandet. I folklor ges instruktioner med få ord och det fälls överhuvudtaget inte många kommentarer under utövandet. Även om koreografer ibland klagar över sina dansares svårigheter att hålla tyst och deras bristande disciplin, pratas det ändå inte särskilt mycket under repetitionerna. Det talade ordet är ett ackompanjemang i bakgrunden snarare än en huvudstämma. Men det är långt ifrån ett oviktigt ackompanjemang. Vi har sett hur koreografer och musiker brukar berätta historier och små anekdoter om danserna och sångerna i samband med utlärningen av folklor. Därigenom delges barnen och ungdomarna kunskaper om folkliga traditioner, viktiga historiska händelser, dansernas och sångernas ursprung och sociala funktioner geografi och politik etc. Genom sångtexterna lär de sig ord de annars knappast skulle kommit i kontakt med.

> OR: Brukar du berätta om danserna, hur du lärde dem och så?
> Vera: Ja visst! Du måste skilja stilarna från varann. Så jag måste förklara för dom, så att dom förstår vad jag vill. Sen ska dom dansa och veta vad det betyder som dom sjunger om.

OR: Dom lär sig en massa om språket ur sångerna och dom får bilder av Jugoslavien genom sångerna?
Vera: Ja, jag hittade många danser med sång, så att dom ska sjunga. Så att dom ska förstå, lära sig fler ord, förstå mer om Jugoslavien så att vi behåller våra... (paus). När vi var på turné i Amerika, när jag dansade i Kolo, då träffade jag "Tamburica" /en folklorgrupp/. Det är tredje generationens jugoslaver där. Dom pratar inte serbokroatiska. Dom dansar och sjunger och vet inte vad det betyder. Men mina flickor vet!

På festerna förekommer ingen formell utlärning, inga förklarande berättelser om sångerna och danserna. Men också här är sångerna och danserna rika källor till kunskaper om dagens och gårdagens folkliga liv i Jugoslavien. Samtidigt med sångerna lär man sig inte bara ord och fakta-kunskaper, utan också ett helt tonspråk. Det nära och aktiva umgänget med sången och musiken ger utövarna möjlighet att tillägna sig specifika sätt att behandla rösten. De blir bekanta med melodik, ornament, formler och fraser, skillnaderna mellan vokalt och instrumentalt, mellan serbiskt, kroatiskt, slovenskt, makedonskt, hur "jugoslavisk folkmusik" brukar, kan, ska och bör låta; kort sagt, de tillägnar sig musikens grundläggande uttrycksmedel, dess sound. Samtidigt dansernas alla steg och turer, tillägnar man sig mycket specifika sätt att uppfatta och förhålla sig till sin kropp och sina medmänniskor, till tiden och rummet, allt det som sammantaget utgör dansstilens rörelsegestalt.

Som jag redan tidigare berört ses kroppen ofta som en bild av individens inre psykologiska egenskaper. Lika vanligt är att många samspelande kroppar används som symbol för samhället som helhet. Föreställningar om ett nära och oupplösligt samband mellan rörelse-människa-samhälle är mycket gamla och förekommer i många samhällen. På Balkan har ringdanserna, *kolo*, *oro* eller *choro*, fått tjäna som modell för och av samhället. Danstillställningarna har utformats till kollektiva sociala draman där det gäller att demonstrera förmågan att föra sig värdigt och disciplinerat, i ett nära och intrikat samspel med andra. Allt från mimik och hållning till steg och rörelseriktning övervakas och kontrolleras, såväl av dansarna själva som de åskådare som omger dem.

Också i den "jugoslaviska" världen i Stockholm är danstillställningar centrala sociala draman, som lyfter fram kollektivet och tydliggör gränserna mot yttervärlden. Som helhet är jugoslavernas förhållande till det "svenska" förhållandevis odramatiskt och avspänt. På några områden är gränsen mellan "jugoslaviskt" och "svenskt" emellertid hårdare markerad. Särskilt gäller det vad man uppfattar som bristen på disciplin i det svenska samhället, en brist som tar sig många uttryck; olydnad, ingen respekt mot äldre, slafsig klädsel, en allmänt slapp hållning och slängig stil. Många jugoslaver drar en mycket tydlig gräns gentemot denna stil genom att medvetet klä sig flott och

moderiktigt, och inte minst genom att föra sig på ett sätt som av andra lätt kan uppfattas som stolt, rent av utmanande "snobbigt". Kroppsmedvetenhet blir ett medel att upprätthålla gränsen mellan "jugoslaviskt" och "svenskt". Särskilt tydlig blir denna skillnad i kroppsspråk och hållning i ringdanserna. Förmågan att dansa med stil och elegans och överhuvudtaget att röra sig disciplinerat och kroppsmedvetet blir därmed ett slags mått på graden av socialisation och integration in i den "jugoslaviska" världen.

Bild 23. "Vladimir Rolovic" uppträder på makedonsk festival i Stockholms stadshus 1988

För många föräldrar är det därför av största vikt att de unga får övning i att behärska och kontrollera sin kropp, att föra sig på ett värdigt och bestämt sätt. Organiserad folkdansundervisning är ett av få tillgängliga sätt att bibringa ungdomarna sådan övning. Redan efter några års dansande har den lätt ihopsjunkna hållning och de "lösa" och slängiga rörelser som kännetecknar de flesta nybörjare i de folklor-grupper jag följt ersatts av en kroppshållning som kan karaktäriseras som kontrollerad, upprest och "fast". Naturligtvis är dans inte den enda källan till kroppskontroll. Också personer som inte tagit ett steg i hela sitt liv kan skaffa sig samma slags kontroll över hållning och rörelser som vältränade dansare. Inte heller är folklor den enda formen av dansträning, också på fest ges goda möjligheter att öva steg och rörelser. Men det är ändå uppenbart att den regelbundna dansträning som särskilt flickorna får tillgång till genom folklor starkt bidrar till att öka kroppsmedvetenheten, hela uppmärksamheten på hur man går och står.

Folklor har alltså stor betydelse för inlärningen av en hållning, ett allmänt kroppsspråk som kan uppfattas som specifikt för gruppen av jugoslaver i Stockholm. Men dessutom får dansarna genom folkloren möjlighet att lära sig en mängd steg och turer, att "tråckla med benen", *veze nogama*, dvs att improvisera och brodera och att använda *treperenje*, de små snabba skakningarna i kroppen. Det är fråga om tekniker som är utmärkande för kedjedanserna i framförallt centrala Serbien och som direkt kan överföras också till festernas dansrepertoar:

> Gordana: Jag tror att vi som dansar i folklor, dom flesta, vi snitsar ju till det så att vi hoppar och...
> Jovanka: Ja vi studsar lite mer i alla fall.
> Gordana: Ja vi studsar och hittar på själva stegen, ja det är kul att att hitta på att dansa så här som kanske inte alls har med det här att göra..

Jovanka: Exempelvis min mamma och jag vi dansade jämt lite lugnare tillsammans förut. Sen jag började dansa här så studsar jag lite mer, såna här småsteg. "Va sjutton, ta det lugnt!" säger hon till mig.
OR: Du lärde dig av din mamma förut alltså?
Jovanka: Ja just det, det där enkla.
OR: Hemma i köket?
Jovanka: (Skratt) I vardagsrummet gjorde jag det faktiskt. (april 1984)

Genom att de unga kvinnorna deltar i folklor i högre utsträckning än männen får de ett betydande försteg när det gäller möjligheten att erövra hållningar och rörelser som kan upplevas som "våra" av jugoslaverna. De lär sig att uppträda som ett kollektiv av väl samordnade dansare, med koordinerad rums- och tidsuppfattning, något som är av stor betydelse för bilden av dem som uppväxande samhällsmedlemmar inom gruppen av jugoslaver. Det är troligt att det här finns ett direkt samband till det faktum att det också är kvinnorna som i mycket hög grad bär upp de gemensamma aktiviteterna i föreningarna.

Män och pojkar deltar i dansen i betydligt mindre utsträckning än flickor och kvinnor. Kanske beror det till dels på att det faktiskt inte ställs samma slags krav på män och kvinnor. Vi har sett hur pojkarna och de unga männen ges större rörelsefrihet och fler valmöjligheter i sitt umgänge än flickorna. Men för flera av de medelålders männen är orsaken helt enkelt att de inte haft tid och möjlighet att lära sig. De flyttade från Jugoslavien i tjugoårsåldern för att arbeta och det är också vad de gjort. På fritiden har de deltagit i uppbyggandet av föreningslivet, för att kunna delge barnen något av allt det de hade med sig och som de uppfattar som utmärkande för deras kultur. Själva har de dock haft färre möjligheter att njuta frukterna av vad de byggt upp, något som tydligt framgår i en intervju med två av ledarna i S“umarice. Som svar på min fråga om vad som ska hända med dansen och musiken och med allt föreningarna skapat om 5-10 år, svarade Ljubis“a och Mirko:

Mirko: Ja om det inte fanns såna här föreningar, så att man kan samlas, då skulle man glömma bort. Okej dom som kan kanske inte glömmer, men ungarna, dom lär sig inte.
Ljubis“a: Min flicka skulle aldrig kunna lära sig dansa om inte föreningen fanns. Inte bara min flicka, utan många flera barn också. En del barn kanske inte fortsätter dansa i folklor, men dom har ju fått en grund, dom har fått lära sig dansa så att dom kan dansa i kolo.
Mirko: Dom vågar satsa va.
Ljubis“a: Jag kom hit sextifem, det fanns ingenting då. Det fanns bara arbete i Olofström, jag tror det var 75-76 dom började med en jugoslavisk förening och då var det för sent, jag var för gammal. Min tjej kom hit /till föreningen/ redan som 8-åring och började lära sig, hon kan jättebra. Det är likadant med grabben, han ska börja lära sig nu.

OR: Dom killar som håller på med fotboll, kan dom dansa?
Mirko: Ja dom kan dansa nästan alla. Dom har lärt sig här, på festerna och på kvällarna när dom /i folkloren/ har träning, då kommer dom och tittar och lär sig och prövar. Vi hade två svenska tjejer som har lärt sig att dansa på festerna. Astrid, Mirkos fru, hon har lärt sig att dansa på festerna här. Om man bara har vilja så...

Stor betydelse har dans också för inlärningen av etniskt specifika könsroller, något som är särskilt uttalat i folkloren. I genren som helhet finns som vi redan sett en rad arrangemang som betonar och lyfter fram könsaspekten: dansarna är utklädda till giftasvuxna unga män och kvinnor och de organiseras om möjligt parvis; koreografierna innehåller mängder med små scener av typen "pojke möter flicka". En rad av de normer och föreskrifter som gällde för unga kvinnors och mäns klädsel och beteende på Balkan förr i tiden finns ännu levande i folklor. Ett exempel är den starka laddning som omger kvinnornas hår. Precis som i många andra bondesamhällen ansågs det inte passande för en ung kvinna i Serbien att visa sitt hår offentligt. Noggranna bestämmelser om frisyrer och vad som fick synas av håret ingick också i de första kodifierade reglerna som kom till på 30-talet. Även i Sverige femtio år senare är håret och frisyren ett laddat område, vilket tre unga flickor i "Sloga" fick erfara:

OR: Vad ska domarna /i en folklor-tävling/ titta efter tycker ni? Vad är det som är viktigt? Är det kläderna och stegen...
Ivanka: Kläderna och håret och..
Ruz“a: Håret!
Danica: Och inga smycken eller någe glitter eller någonting!
OR: Vadå med håret? En gång till, jag fattade inte.
Ruz“a: Att man måste sätta upp det.
Ivanka: Man måste sätta upp håret så att det inte hänger t ex så här. (Pekar på sitt eget fritt hängande hår).
OR: Varför det?
Ivanka: Jag vet inte.
Danica: Det stör så här va...
Ruz“a: Bara för att det inte är fint när det ligger eller står så här.
Ivanka: (pekar på Danica) Ni ska se henne när vi dansade i en restaurang och så hängde det bara ett hårstrå, då kom det en gubbe in: "Håret måste va så hära"!
Danica: Ja!
Ivanka: Hon blev skitsur!
Danica: Ja, jag blev skitsur bafö ja hade precis satt upp håret då också liksom och ja ba liksom skämde ut mig (skratt).
Ivanka: Det ba ramla ner... (maj 1985)

Bild 24. Små flickor lär sig uppträda som unga kvinnor. Utseendet kontrolleras noga, inte minst håret.

Såväl folklorens som festernas danser innehåller en stor repertoar av typifierade rörelser. Kvinnor dansar med små bestämda steg, genomgående på halvtå, med tätt sammanförda knän, armbågarna nära kroppen, avslappnat axelparti, med små vridningar i hälen som åstadkommer lätt gungande höfter, upprest hållning, högt hållet huvud, blicken riktad snett neråt-framåt, betoning på rörelser i vertikalplanet etc. Män dansar med större och tyngre steg, ofta på hela foten och med knäna brett isär och högt lyfta, armarna förda långt åt sidan, armbågarna utåt från kroppen, blicken riktad uppåt-utåt, upprest hållning, högt buret huvud, större betoning på rörelser i horisontalplanet.

Sammantaget utgör allt detta de grundläggande komponenterna i en rörelsegestalt med två väl utmejslade kompletterande versioner, en manlig och en kvinnlig. Genom att tillägna sig dessa får unga flickor och pojkar, de flesta av dem födda och uppväxta i Stockholm och utan egna erfarenheter av livet i Jugoslavien, möjlighet att framgångsrikt uppträda som "jugoslaviska" kvinnor och män även utanför folkloren.

Till stor del är dans ett spel mellan män och kvinnor. De populäraste danserna, såväl bland aktörerna som bland publiken är de som är utpräglat könsbestämda, på festerna t ex *lesnoto* för kvinnor och i folkloren t ex de från Sop-området i östra Serbien för männen och de från Vranje i södra Serbien för kvinnorna. Bland flickorna i folklorgrupperna i Stockholm har just *c“oc“ek* och de andra danserna från Vranje länge varit de mest omtyckta. Men varken Rade eller Vera vill lära ut dem till flickorna innan de blivit tillräckligt gamla.

> Vera: Jag ville inte lära dom när dom var små. Dom hörde Vranje och när vi pratade om vad jag ska lära dom sa dom "*Vranje, Vranje*! *c“oc“ek* !" "Nej, vi ska vänta tills ni blir äldre!"
> OR: När dom var små...hur gamla var dom då, 10 år eller...?
> Vera: Ja.
> OR: Och sen fick dom lära sig när dom blev...?
> Vera: 15. Vi har så många danser i Jugoslavien. Vi har många barndanser och jag har lärt mina barn bara barndanser. Jag vill inte att dom dansar nånting som man gör med brösten eller...
> OR: Eller *S“opsko* för killarna, när små grabbar dansar *S“opsko* och *vlas“ko*?
> Vera: Jag tycker synd om dom. De försöker hinna med musiken och rytmen och... det är inte för dom. (dec 1989)

Motståndet mot att låta alltför unga flickor dansa giftasvuxna kvinnors danser har att göra med det intima sambandet mellan folklor och socialisering i allmänhet och

inlärning av specifika könsroller i synnerhet, ett samband som koreografer, musiker och ledare är starkt medvetna om.

Många av flickorna lär sig också den manliga versionen av folklorens rörelsegestalt och kan utan svårighet uppträda som män på scenen. Som vi har sett är ett viktigt estetiskt mål att vara komplett, med lika många manliga som kvinnliga dansare. En grupp som inte är komplett kan helt enkelt inte sätta upp de största och mest omtyckta koreografierna. Som bristen på manliga utövare är stor är det för många koreografer frestande att klä ut flickor och låta dem dansa som män. Men som jag redan påpekat är det en praxis som väcker starka känslor och Vera och Rade har genom åren hört till dess starkaste motståndare, stödda av många föreningsledare och föräldrar. Också dessa starka känslor mot att låta kvinnor uppträda som män har att göra med dansens roll i socialisationen, och dessutom med den allmänna och mycket utbredda föreställningen om ett nära samband mellan individers kroppshållning och rörelser och deras psyke och personlighetsdrag. En kvinna som uppträder som man kan lätt bli hållen för manhaftig också utanför dansen, liksom en man som uppträder som kvinna kan bli hållen för alltför feminin.

Man kan alltså med fog påstå att dans och musik spelar en mycket betydelsefull roll för jugoslaverna i Stockholm i deras försök att skapa och upprätthålla egna institutioner, för socialisationen av nya gruppmedlemmar och för för upplevelsen av "vara jugoslav" i Stockholm. Vi har också sett exempel på det nära samspelet mellan de former av musik och dans genom vilka jugoslaverna uttrycker sin särprägel och deras egen och andras förståelse av vilka de är. Ytterligare ett exempel på denna dialektiska process är, som jag uppfattar det, den nära kopplingen mellan begreppen 'folk' och 'invandrare'.

Att framställa lokal, regional eller nationell folklig kultur har sedan folklor-genrens uppkomst på 1900-talets början varit en av dess viktigaste funktioner[85]. I folklor-genren vävdes ideologiska föreställningar om folk och nation ihop i en scenisk form som effektivt levandegjorde en speciell bild av det egna landets bönder som typiska representanter för nationens hela befolkning. Men dessa bilder var inte i första hand avsedda för en internationell publik, utan för det egna landets befolkning.

Egentligen var det först efter andra världskriget som folklor-genren omformades och blev en internationell genre[86]. Folkmusik och folkdans togs då i bruk av en mängd nybildade stater för att inför en publik av utlänningar, i det egna landet eller utomlands, visa upp väl tillrättalagda bilder av en nationell och folklig kultur. Först då fördes folket/nationen på allvar ihop med staten och denna kombination har sedan dess varit en

självklar och ständigt närvarande del av själva ramen. Därigenom kunde immigranter i USA och andra länder inte längre utnyttja folkloren på samma sätt som tidigare. Genom att framföra sina folkdanser och låtar riskerade de nu att bli sedda som representanter inte bara för en kategori immigranter, en minoritet eller en etnisk grupp, utan för de stater som uppstått i de områden de lämnat som ekonomiska eller politiska flyktingar. För många grupper blev det nödvändigt att ta avstånd från den gamla folkmusiken och folkdansen och istället i högre grad ägna sig åt musikformer som inte i lika hög grad kunde förknippas med deras gamla hemländer. Andra grupper fortsatte att framföra gamla danser och låtar hemifrån, men nu i högre grad sådana som inte exploaterats av hemländernas moderna folklorgrupper.

Också i Sverige har immigranter flitigt utnyttjat folklor-genren. Kanske är folklorföreställningar en av invandrarskapets viktigaste offentliga framträdandeformer. Men när grupper av invandrare uppträder med folkdans och folkmusik blir de inte bara iakttagna som invandrare med en specifik kulturell repertoar. Bilderna av dem kommer dessutom att påverkas av folklorföreställningarnas form och konventionella uttryck, alla de meningar och innebörder som ackumulerats under de år genren existerat. De kommer att ses som representanter för en allmoge, ett folk, en fana, ett land och mycket mer, vare sig de vill eller inte.

Folklor är en genre full med referenser till en länge sedan svunnen lantlig värld. Från musiken och dansen till folkdräkter, herdestavar, lerkrukor, sländor och alla de andra föremålen och symbolerna som hör till genren, pekar allt mot bönder och herdar, till det gamla Europas fattiga landsbygdsbefolkning. Det är nu min tanke att jugoslaverna och andra invandrare genom intensivt utnyttjande av folklor-genren inte kan undgå att skapa en bild av sig själva som ett "folk", lantligt, bondskt, bundet av sina gamla traditioner och främmande inför modernt storstadsliv. Kanske är detta en av förklaringarna till att jugoslaver i likhet med andra invandrare så ofta blivit behandlade som en social kategori som måste tas om hand av särskilt utbildade yrkesgrupper, som i likhet med andra "eftersatta grupper" måste ges särskild utbildning för att klara det civiliserade stadslivet i Stockholm och Sverige.

EPILOG

Etnicitet

Vilken betydelse har dans och musik för den etniska identiteten, för upplevelsen av att vara jugoslav eller serb, kroat, bosnier, etc ? Hur återverkar de former av musik och

dans med vilka jugoslaverna uttrycker sin särprägel på deras förståelse av vilka de är och på andras uppfattningar av dem?

En vanlig definition på etnisk grupp är [87]:

> 1) självreproducerande befolkning som tenderar att 2) identifiera sig själv och identifieras av andra som en särskild kategori människor, med primär hänvisning till 3) gemensamt ursprung och gemensam härstamning, och som 4) uppvisar vissa kulturella och sociala särdrag i förhållande till andra hänförbara kategorier (Björklund 1983:4).

Problemet med en sådan definition är att den inte tar hänsyn till den komplexitet och föränderlighet som kännetecknar människans sociala värld och hennes sätt att välja förhållningssätt i den. Hänvisningen till kulturella och sociala särdrag är särskilt problematisk. Dels blir skillnaden mellan "etniskt" och kulturellt i allmänhet oklar, dels tenderar "det etniska" att reduceras till avvikande särdrag hos minoriteter, varvid begreppet får en betänklig etnocentrisk slagsida (Arnstberg 1984:108f). Dessutom är det ofta stor skillnad mellan vilka sociala och kulturella särdrag medlemmarna i en etnisk grupp ser som särpräglade och det som andra fäster uppmärksamhet vid, vilket ofta leder till en besvärande sammanblandning av en "objektiv" och en "subjektiv" analytisk nivå (Hannerz 1976).

Med definitionen av etniciteten som en gräns som kan bestå oavsett innehåll uppstår ett besvärande cirkelbevis: ur en viss grupp/kategori/klass människors beteende deduceras en etnisk identitet som antas ge upphov till detta beteende. Detta beteende är beviset för att den etniska identiteten existerar. (Jfr Corlin 1988:78). Detta är knappast ett problem om man uppfattar etnicitet som något elementärt och grundläggande för identiteten, som ju bl.a. Barth menade. I så fall kan mycket förklaras med hänvisning till generella etniska processer, men dessa kan och behöver i sin tur inte förklaras, enär de är just elementära processer. Men den största svårigheten med ett sådant resonemang är dialektiken mellan idé och uttryck, form och innehåll. Om etnicitet ska förstås som något upplevt följer att den aldrig kan iakttas i ren form. Etniciteten måste alltid gestaltas och varje sådan gestalt bär redan på mening. Ingen har möjlighet eller makt att kontrollera och bestämma hur de ska uppfattas och tolkas. Resultatet, den kommunicerade gestalten, uttrycket, bildar ett oupplösligt, mångtydigt helt av egna och andras lagrade meningar. Därför är det som beskrivs som resultat av etniska processer alltid möjliga att förstå också på helt andra sätt.

Ett annat sätt att att resonera om etnicitet utgår från tanken att sociala kategorier är resultat av komplexa kontrastiva processer. Varje kategorisering innebär principiellt en reduktion av verkligheten i enlighet med en eller flera kriterier. Den viktiga frågan blir vilka dessa kriterier är och varför de blir relevanta. Med en sådan syn är etnicitet en ideologi för social kategorisering. En annan sådan ideologi är klass. Men etnicitet och klass är två i grunden olika och ojämförbara ideologier som konkurrerar med varandra och svårligen går att upprätthålla samtidigt[88]. Antropologen Dan Aronson menar att klassideologier förutsätter och frammanar värdegemenskaper som omfattar hela den sociopolitiska arenan. Rättvisa och jämlikhet är att alla, oavsett deras eventuella olikheter, behandlas som om de vore likar. Etniska ideologier lyfter istället fram värdenas relativitet och predikar att rättvisa och jämlikhet är att bli erkänd och behandlad just som olik (Aronson 1976:15ff) Aronson exemplifierar sitt resonemang med utvecklingen bland svarta i USA på slutet av 1960-talet. Deras självuppfattning förändrades dramatiskt i och med att integrering med de vita inte längre framstod som ett självklart mål. De började nu i allt högre grad kämpa för egna värden och mål, som inte nödvändigtvis delades av andra och detta ledde till stora förändringar i ekonomi, politik, utbildning etc. Det som kom att kallas "the new ethnicity" innebar en betydande omstrukturering av det amerikanska samhället efter etniska ideologier.

Poängen med detta resonemang är att beredvilligheten att kategorisera i termer av klass eller etnicitet varken behöver hänföras till yttre kulturdrag eller något ursprungligt i den mänskliga konstitutionen. Istället framstår den som ett resultat av en ständigt pågående kamp om innebörden i begreppen rättvisa och jämlikhet (jfr Cohen 1985:105ff). Med ett sådant perspektiv framträder etniska grupper som konsekvenser av snarare än orsaker till etnisk kategorisering (Lihtman 1981:199). När väl en etnisk ideologi etablerats inträder en process som medför att skeenden och konflikter som tidigare kanske tolkats som utslag av allmänmänskliga, klassrelaterade eller könsrelaterade processer, nu istället tolkas som etniska[89].

Det finns starka skäl för att inte ta människors grupptillhörighet för given. Människors potential att bilda grupper och identifiera sig med grupper är mycket stor och det finns ingen anledning att a priori utgå från att en viss typ av grupptillhörighet är mer grundläggande än andra, antingen den nu ses som naturligt inbyggd i den mänskliga konstitutionen eller given av ett socialt arv. Det finns heller inga skäl att utgå ifrån att en människas upplevelser av grupptillhörighet skulle vara en konstant i socialt samspel. Det är faktiskt fullt möjligt att styrka, intensitet och omfång i gruppidentifikationen växlar med typ av situation, hur många och vilka människorna som samspelar är, interaktionens längd och betydelse för dem etc etc. Det är uppenbart att nationella och

etniska kategorier generellt sett har en mycket stor betydelse för människor, att de upplevs som verkliga och att de därför får verkliga konsekvenser. Men det finns ingen anledning att därför anta att de alltid och under alla omständigheter är lika verkliga och har lika verkliga konsekvenser. Till syvende och sidst måste frågan om hur människor uppfattar sig själva, med vilka de identifierar vara en empirisk fråga.

Hur ska man då förstå ett begrepp som etnicitet? Vad för slags svar kan man ge frågan "Vilka är jugoslaverna?" Den slutsats jag dragit ur mina studier av dansen och musiken bland jugoslaver i Stockholm är att det är rimligt att med Aronson förstå etnicitet som en av flera möjliga ideologier för social kategorisering, en ideologi som kanaliserar och styr interaktionen i vissa banor och upprättar en speciell typ av social identitet. Men ideologier svävar inte fritt omkring i en abstrakt idévärld. De är knutna till bestämda sociala praktiker, till specifika verksamheter, situationer, arenor och områden av livet. Det gäller därför att söka de specifika situationer i vilka etniska kategoriseringar blir relevanta och socialt meningsfulla. Etniska beteckningar ingår i en komplex hierarki av självvalda och tillskrivna beteckningar för individer, kategorier och grupper, alla med olika omfång, djup och intensitet och därmed också med olika betydelse och relevans.Det är viktigt att minnas att det inte behöver finnas någon överensstämmelse mellan dessa olika hierakier. Hur en individ uppfattar sig skiljer sig ofta från hur andra uppfattar henne. Hur en grupp uppfattar sig själva skiljer sig ofta från hur den uppfattas av andra grupper i samhället. Därför kan en fråga som: Vilka är jugoslaverna? inte besvaras, helt enkelt därför att den är fel ställd. Istället måste frågan ställas: var, när och hur är jugoslaverna? (Jfr Moerman 1965.) I ett sådant perspektiv kan etniska kategorier definieras som resultat av kategorisering i enlighet med en bestämd ideologi utifrån vissa specifika typer av utseenden och beteenden ("hur?"), som manifesteras i bestämda slags situationer ("när?") och på bestämda typer av arenor ("var?").

Jag har besökt och deltagit i fester, möten och folkdanskvällar arrangerade av jugoslaviska föreningar i Stockholm. På dem utvecklades specifika umgängesformer, rums och tidsdispositioner, sätt att höra, se och känna sin omgivning, kort sagt, sådana beteenden och vanor som ger "jugoslav" i Stockholm en bestämd och konkret innebörd. Det är genom att delta i dessa "jugoslaviskt" definierade verksamheter som de agerande människorna kontinuerligt återskapar och bekräftar sig som "jugoslaver". När jag studerar dessa människor och deras tillställningar väljer jag alltså ut en aspekt av deras liv och jag måste vara medveten om att det inte är hela deras liv jag studerar. Jag gör inte anspråk på att säga: "Så här är och gör jugoslaverna". Istället påstår jag: "Så här gör de i situationer där de uppträder som jugoslaver".

Jugoslavernas sociala värld i Stockholm, under höst, vinter och vår, kan delas upp i fyra olika fält eller zoner, var och en med olika relevans för individen och för frågan om etniciteten (Dahlström 1982:143). I den intimaste, mest privata zonen, den jag kallar sängkammarzonen, är man först och sist människa, man och kvinna, make, far och mor. Jag är som forskare av "naturliga skäl" utestängd från det mesta som händer i denna sfär av livet, men man kan kanske gissa att etnicitet inte tillhör de allra mest påträngande frågorna. En annan zon utgörs av vardagsrummen. I många hem är de öppna, halvoffentliga och fungerar som en slags cafélokaler. Här träffas familjen, vännerna och deras bekanta till informellt umgänge. Här är etniska kategorier som 'jugoslav' ('serb', 'kroat', 'bosnier' etc) säkert ibland relevanta, men de är knappast de mest explicit uttalade. I första hand är man familjemedlem, kompis, bekant, etc.

I det offentliga rummet, medborgarzonen, är "jugoslaverna" näst intill osynliga. De uppvisar få eller inga tydliga yttre markörer. De är fabriksarbetare eller restauranganställda, busschaufförer eller spärrvakter. På gatan, i postkön, i Konsum är de nummer i kön, kunder, medborgare. Interaktionen i medborgarzonen präglas av det Sartre kallar serialitet, vardagsrummen och sängkammarzonen av intimitet. Men däremellan finns en bred zon vari en mängd vardagliga aktiviter utspelas, den kallar jag den nära yttervärlden. Det är en lokal offentlig zon som består av arbetsplatser, barnstugor, närbutik och inte minst de specifikt jugoslaviska institutionerna: vissa restauranger, serbisk-ortodoxa kyrkan, de jugoslaviska föreningarna. Det är i denna zon de etniska institutionerna har sin verksamhet förlagd och det är här kategorin 'jugoslav' (serb, kroat, bosnier etc) har självklar relevans. Här upprättar de männniskor jag studerat avgränsade sociala rum med en specifik kvalité som präglar dem och skiljer ut dem från alla andra sociala rum de vistas i. I dessa sociala rum utövar människorna från Jugoslavien och deras barn de aktiviteter som i sin tur medverkar till att de av sig själva och andra blir uppfattade som "jugoslaver".

Sammanfattning

Jag har beskrivit och analyserat folklor och zabava, två typer av dans- och musiktillställningar bland jugoslaver i Stockholm. De aspekter jag tagit upp är hur dessa båda sammanhang uppstått, hur de utvecklats, vilka aktörerna är och hur de försätts i olika typer av hierarkiska relationer under utövandet, hur tid och rum organiseras, den utövade musikens och dansens sound och rörelsegestalt och dessutom har jag diskuterat vilken mening och betydelse dansandet och musicerandet kan tänkas ha för jugoslaverna. Jag har framhållit att de former av musik och dans som utövas bland jugoslaver i Stockholm är intimt förbundna med och beroende av de som skapats i Jugoslavien. Men det är inget enkelt beroendeförhållande. Jugoslaverna i Stockholm

omskapar och omtolkar musiken och dansen för sina ändamål och resultatet blir något delvis nytt.

Jag vidare lagt särskild tonvikt vid den dialektik som kännetecknar mänskliga skapandeprocesser. Vilka skälen än var för att använda ett visst expressivt uttryckssystem, vilka erfarenheter man än ville gestalta, vilka budskap man än ville ge, kommer resultatet att till viss del leva sitt eget liv. Det människorna skapar skapar människorna. Därför måste frågan inte bara ställas "Vad gör jugoslaverna i Stockholm med dansen och musiken ?" utan också "Vad gör dansen och musiken med jugoslaverna i Stockholm?"

För den individuelle aktören är folklor och zabava nöje, glädje genom musik och dans. Det är fysisk aktivitet, tävlan, att visa upp sig och spela roller på en scen. Det är samtidigt också att skaffa sig bekanta och umgås. Genom folklor och zabava förs nya generationer in i den specifikt jugoslaviska sociala värld som byggts upp kring de jugoslaviska föreningarna och några andra institutioner i Stockholm. Där erövrar de kunskaper i serbo-kroatiska och Jugoslaviens historia och geografi. Genom dansen och musiken lär sig ungdomarna att bete sig som unga kvinnor och män och mer specifikt som unga "jugoslaviska" kvinnor och män.

För jugoslaverna i Stockholm som helhet är folklor och zabava centrala aktiviteter. De spelar en stor roll för föreningarnas möjlighet att överleva, liksom de en gång spelade en stor roll när de bildades. Genom sina föreningar skapar jugoslaverna medvetet små öar av "jugoslaviskhet", i en icke-jugoslavisk omgivning. Föreningsträffar, folklor-repetitioner, uppvisningar, fester, på alla de tillställningar som utgör kärnan i de avgränsade meningssammanhang man avser att bygga, är dansandet och musicerandet betydelsefulla aktiviteter. De specifika sätten att producera ljud och rörelser, sounden och rörelsegestalterna, bidrar effektivt till att upprätta och vidmakthålla den nödvändiga ramen, genom att fungera som nycklar till hur tillställningarna ska tolkas. Samtidigt binds aktörerna till publiken i en mängd sociala, temporala och spatiala relationer som ger dem möjlighet att få samstämmiga perspektiv på det som inträffar. Man kan uttrycka det så att det är genom att ta del av sången, dansen och musiken under de "jugoslaviskt" markerade tillställningarna som dessa människor kontinuerligt återupprättar sig som "jugoslaver" i Stockholm.

[1]Här och i resten av detta kapitel använder jag "jugoslav" som förkortning för "personer födda i Jugoslavien och personer födda i Sverige med minst en förälder född i Jugoslavien". Senare ska jag diskutera beteckningen "jugoslav" mer ingående och också föreslå andra sätt att definiera den.

[2] Musiketnologin, eller den "jämförande musikforskningen" som man först sade, uppstod på 1880-talet. Föregångsmän var bl.a Cecil Sharp, Erich von Hornbostel och A. J. Ellis, forskare med med naturvetenskaplig utbildning och med naturvetenskapernas mål och metoder som självklara förebilder. Därför kom mycket av den tidiga forskningen att handla om att mäta och, klassificera, kartlägga och jämföra olika former av musik. Hand i hand med utforskandet av musikens struktur och form gick emellertid också sökandet efter dess ursprung och spridningsvägar. Här influerades musikforskarna starkt av den första generationen folklivsforskare och därigenom kom en väsentlig del av den jämförande musikforskningen också att bli detsamma som folkmusikforskning, med begrepp som tradition, traditionsöverföring och autenticitet i centrum.

Som en reaktion mot det förhärskande evolutionistiska forskningsparadigmet började antropologiskt intresserade forskare i Usa att prioritera fältarbete. Därmed kom de att ägna sig åt helt andra problem än de historiskt orienterade "skrivbordsforskarna" i Europa. Nu gällde frågorna inte så mycket musikens formella och strukturella aspekter som dess roller, funktioner och betydelser för de studerade människorna. En av de mest betydande var Franz Boas, som redan 1895 spelat in Kwakiutl-indianernas musik. Hans arbeten skulle komma att bli förebildliga för en hel generation antropologer och musiketnologer i Usa och senare också i Europa.

[3] Sådana studier är tex Erdely 1979, Klymasz 1972, 1973, Slobin 1984, Reyes-Schramm 1986, 1989, Trimillos 1986, Sturman 1986, Kropytko 1986, Hirschberg 1989, Einarsson 1990, Hammarlund 1990.

[4] Fester och ritualer av alla slag har länge varit särskilt uppmärksammade i etnologi och antropologi, Se tex Studiet av fester, Flemming Hemmersam & Bjarne Hodne (red.) Köpenhamn 1979, som ger bibliografiska referenser på folklivsforskningens och folkloristikens område. Jmf också Ronström 1989d.

[5] Se tex Firth 1976, Slobin 1984, Slobin och Ronström 1989.

[6] Dansforskaren Judy van Zile har särskilt uppmärksammat musikers rörelser under musicerandet och diskuterat dem som en slags danser med formaliserade och högt utvecklade rörelsemönster (van Zile 1989)

[7] Tanken på musicerandet och dansandet som centrala samspelsformer i mänskligt liv har visst språkligt stöd. Grundläggande begrepp för musicerande och för sociala relationer i allmänhet är desamma på de flesta europeiska språk. Sådana ord och uttryck i svenskan är bl.a. samspel; stämma (att stämma ihop sig, att komma i stämning); ackord (slå an ett ackord, ackordera); harmoni (att vara harmonisk, att stå i samklang med. Lyda betyder ljuda, lyssna till och konsert kommer av verbet consertare, att tävla, men har etymologiskt också samband med conserere, att sammanfoga.

Så gott som samtliga av dessa ord finns på också engelska. Obey kommer av ob audire , att lyssna, vidare finns tex harmony, in accordance with och tune in. Många engelskspråkiga forskare som studerat mänsklig interaktion använder sig medvetet av analogier med musicerande, tex Schutz: "a mutual tuning-in relationship", Goffman keying.

De flesta av dessa ord finns också i tyska och franska, vilket kanske har att göra med deras beroende av latin. Men också i de slaviska språken är orden för musicerande och andra former av samspel desamma. Ett exempel är de uttryck som bildats av glas eller golos röst, stämma. Det ryska ordet soglasnost' betyder överens, harmoni. Lyda och lyssna kommer också här från samma ord, verbet är slusjat', stammen är sluch, hörsel, gehör.

[8] Jag bortser här ifrån Schutz problematiska användning av begreppen 'musikaliskt innehåll', 'mening' och 'musikverk'.

[9] Ett exempel av en ganska vanlig typ: när två musiketnologer på fältarbete i Albanien i en inspelningssitution ville anpassa en grupp mäns uppställning till mikrofonerna kunde männen inte längre sjunga tillsammans. Den fixerade uppställningen var en så betydelsefull del av musikens förutsättningar att de med annan placering helt enkelt kunde finna sina stämmor. (Ling 1989:145)

[10] Detta gäller alla slags ljud, vilket ingående diskuteras i Don Ihde's studie Listening and voice: A phenomenology of sound (1976).

[11] För att pröva denna idé genomförde jag ett enkelt experiment på ett antal elever vid Musikhögskolan i Stockholm och dessutom på personer med eller utan erfarenhet av eget musicerande som deltagit i kurser där jag undervisat (sammanlagt ett par hundra personer). De fick lyssna till ett tjugotal utsnitt av musik med mycket olika karaktär och uppgiften var att försöka lita till den omedelbara upplevelsen och med dess hjälp så noggrant som möjligt tala om vilken musik som spelades. Svårigheten var att exemplen var mycket korta. De första var omkring två sekunder och de minskades efter hand till en knapp sekund. Det gick inte att uppfatta melodier eller harmonisk progression, i vissa fall inte ens instrumentering. Ändå kunde de flesta med mycket stor precision bestämma vilken musik det var fråga om, i termer som "europeisk konstmusik, en symfoniorkester" "grekisk bouzoukimusik", "60-tals pop" etc. När det gällde sådan musik som många var väl förtrogna med, framför allt engelsk och amerikansk pop-musik, kunde många till och med avgöra vilken melodin var och vilka musiker som spelade.

I de fall där osäkerheten kring de omedelbara intrycken var stor fick eleverna försöka att gemensamt diskutera sig fram till vad det kunde vara för slags musik. Efter några minuter var det inte svårt bli överens om vad det var man hört och därefter placera musiken i en viss stil eller genre (tex folkmusik från Jugoslavien, nån slags ungersk fiolmusik, en psalm med en kyrkokör) För det mesta var kategoriseringen också alldeles rätt.

Ett exempel förtjänar särskild uppmärksamhet. Det rörde sig om ett utsnitt ur en inspelning av Sjostakovitjs femte symfoni. Exemplet var knappt två sekunder långt och inleddes med ett mycket kort ackord följt av en paus. Efter pausen kunde man hinna uppfatta ett tungt ackord från stråkarna. Den större delen av de två sekunderna bestod alltså av en paus. Ändå uppfattade eleverna detta exempel som ett av de lättaste och vid flera tillfällen fanns det elever som kunde ange inte bara kompositör och verk, utan också från vilken sats det hämtats. Också pauser är en del av musikens sound.

[12] Det har gjorts försök att introducera begrepp för att beskriva graden av sammansmältning i en klang. Utforskare av medeltidens och renässansens musikalisk praxis talar ibland om en äldre "spaltklang", som syftar på en heterogen klang, där de olika instrumenten och rösterna har olika karaktär och därför är lätt urskiljbara, och en modernare "enhetsklang", där de olika ljuden smälter samman till en homogen klanglig enhet (Dart 1970). På ett liknande sätt använder den tyske organisten E.K. Rössler begreppen "rumslinjestyrka" och "harmonistyrka" för att beskriva orglars klangegenskaper, hur olika melodilinjer smälter samman eller separeras (Rössler 1952). Ett stort upplagt försök att systematiskt undersöka sound ur olika aspekter är Alan Lomax "Cantometrix" (Lomax 1968). På senare tid har flera försök gjorts att registera och analysera ljud med hjälp av ljudförlopssanalysatorer av olika slag, tex MONA, POLLY vid Musikvetenskapliga institutionen i Uppsala (se Bengtsson 1973:132ff) och en serie avancerade maskiner konstruerade vid KTH i Stockholm. En studie baserad på sådana registreringar är Anna Johnsons om sångteknik i svensk fäbodmusik (Johnsson 1980) På dansens område har Rudolf Laban gjort banbrytande försök att beskriva rörelsers karaktärer, energi och form med hjälp av speciella notationssystem (Labannotation, Effort-Shape). Hans elev Irmgaard Bartenieff har under flera år arbetat tillsammans med Alan Lomax för att skapa ett system att beskriva och karaktärisera rörelsemönster, "Choreometrix" (Lomax 1968). Trots dessa försök är det inte möjligt att notera eller i ord beskriva hur ljud låter eller hur rörelser ser ut.

[13] Exempel är antologin "The ethnography of musical performance" redigerad av Norma Mcleod och Marcia Herndon (1980), Davis 19XX, Rice 1982 och på dansens område artiklar av Anca Giurchescu (1986) och antologin The dance event red, av Lisbet Torp (1989).

[14] Så tex avser Goffmans resonemang om fokuserade tillställingar att leda fram till en förståelse för hur situationella definitioner uppstår och vidmakthålls. Schutz diskuterar samma fråga med begreppet avgränsade meningssammanhang. Båda menar att definitionen av verkligheten är beroende av den bakgrund mot vilken den ska tolkas. I Schutz fenomenologiska språkbruk kallas bakgrunden horisont, medan Goffman föredrar termen ram. Den process genom vilken ramar och horisonter förändras och byts ut kallar Goffman 'keying'. En liknande transformationsprocess, om än mer djupgående och långvarig, har Berger och Luckman velat fånga in med begreppet växling, 'alternation' (Berger och Luckman 1979:182).

För samtliga är erfarenheter och förväntningar viktiga nyckelord. Det är genom att föra in bestämda erfarenheter och förväntningar som ett meningssammanhang upprättas och som en följd blir det viktigt att se närmare på vilka kunskaperna och kompetenser som krävs för att ett bestämt meningssammanhang ska

kunna bli tillräckligt trovärdigt, och inte minst, hur dessa kunskaper och kompetenser är socialt distribuerade.

Dessa samband har att göra med att det hos dem alla finns en stark teoretisk koppling till fenomenologins och sociologins tidiga förgrundsgestalter, framförallt Edmund Husserl och Emile Durkheim. För Goffman och Berger och Luckman är dessutom George Herbert Meads arbeten en viktig gemensam utgångspunkt. Även om Mead inte nämns som källa av Goffman själv kan man, som Johan Asplund påpekat, se Goffmans tidiga arbeten (fr a "The presentation of Self in Everday Life (1959) som ett definitivt genombrott för den symboliska interaktionismens klassiska teser (Asplund 1975:22). En annan viktig orsak är naturligtvis dessa forskares personliga och yrkesmässigakontakter vid några relativt näraliggande universitet i östra Usa under 1960- och 70-talen.

[15] Situation (av latinets situ, plats) betyder närmast "en händelse på en viss plats", men används ofta i en vid bemärkelse som synonym till sammankomst eller social tillställning. I Goffmans terminologi syftar termen på den rumsliga omgivning vari möten av olika slag utspelas och det finns starka skäl att acceptera en sådan snävare bestämning.

[16] Bauman definierar event som "bounded segments of the flow of the behavior and experience that constitute meaningful contexts for action, interpretation, and evaluation (Bauman 1986:3). Event kommer från det latinska verbet evenire, att hända, i sin tur från venire, att komma. I ordet ligger en processuell aspekt, ett 'event' är någonting som händer. Samtidigt har det en futural aspekt, det har att göra med något som ska komma, vilket relaterar till förväntningar och föreställningar. Det är dessa båda aspekter tagna tillsammans som gjort event till en särskilt användbar term.

[17]Goffmans definition av keying lyder: "I refer here to a set of conventions by which a given activity, one already meaningful in terms of some primary framework, is transformed into something patterned on this activity but seen by the participants to be something quite else. The process of transcription can be called keying (Goffman 1974:43f)."

[18] Ett tydligt exempel är 'practical jokes'. Någon ska med raffinerade metoder bibringas en felaktig uppfattning om vad som pågår. När skämtet avslöjas sker en dramatisk omtolkning av vad som inträffat och samspelets innehåll, roller, former och mening förändras på ett avgörande sätt.

[19] Tema och evenemang mostsvaras i Goffmans terminologi av 'the game' resp. 'the spectacle' (Goffman 1974:261 ff).

[20] Ledande företrädare för denna inriktning, som kommit att kallas "performance-studier", har förutom Dell Hymes varit Dan Ben-Amos (1971), Richard Bauman (1975, 1986) och Roger Abrahams (1977, 1981) och i Sverige framför allt Barbro Klein (1986, 1990a, 1990b).

[21] I nordisk folklivsforskning har begreppet haft liten genomslagskraft. Det saknas också en lämplig svensk term. Det har gjorts försök att lansera 'performans' (tex Kvideland 1981), men utan större framgång. Performance, från franskans perfournir, betyder genomförande, utförande, uppförande, uppträdande, framförande, framträdande. Begreppet är svårt att översätta med alla sina konnotationer bibehållna, men en dugande svensk term kan vara framträdande. I definitionen av performance är ansvarstagandet (assumption of responsibility, accountability) för hur kommunikationen utförs det centrala. Ansvarstagandet är en aktiv intentionell handling som inbegriper en aktör och en publik. Att göra ett framträdande är på samma sätt en aktiv intentionell handling som omfattar en aktör och en publik. Att framträda är att hamna i centrum för uppmärksamheten genom att tillfälligt axla en särskild slags roll, som kännetecknas av en uppdelning mellan 'individ' och en mer opersonlig 'aktör' som Goffman kallat 'rolldistans' (Goffman 1970). I termen 'framträdande' finns den klang av scenförändring och omfördelning av rollerna som är en viktig beståndsdel i det amerikanska begreppet. Såväl performance och framträdande har vidare en viktig dubbelbetydelse gemensam. De syftar båda såväl på akten som på den situation vari akten äger rum.

[22] Se Dunin 1973a, 1973b, 1975, 1981-82, 1984.

[23] Jag följer här Arnstberg 1986a, 1986b. För den form av begripande som ska göra det möjligt att leva i världen vill Arnstberg reservera begreppet 'förståelse', medan 'tolkning' förutsätter ett utanförskap och "bygger på en dualistisk varseblivning, där tolkaren alltid befinner sig utanför" (Arnstberg 1986a: 29).

[24] I en spännande studie av trolldom i västra Frankrike fann sig etnologen Jeanne Favret-Saada tilldelad rollen som "trollkunnig" (Favret-Saada 1980). Människor som blivit förhäxade vände sig till henne för att hon skulle bryta förtrollningen. Därigenom drogs hon in i en situationer som gav henne tillgång inte bara till betydelser förankrade i ritualerna, utan också till betydelser förankrade magins praxis och i de starka känslomässiga bindningarna mellan den förtrollade och den trollkunnige "botaren":

> Between people who are equally affected because they occupy one or another of the witchcraft positions, something can happen which an ethnographer can never witness, things are said that ethnographies never mention, or things are not said, but this is communication too. (Favret-Saada 1990:195).

Den självklara metoden för Favret-Saada att utforska trolldomen var "deltagande observation". Men under fältarbetet stod det klart för henne att något sådant var omöjligt. Om hon deltog förvandlades hennes arbete till ett personligt äventyr, motsatsen till ett professionellt forskningsföretag; om hon försökte observera och hålla distans skulle det inte längre finnas någonting kvar att observera, därför att bara som deltagare kunde hon få tillgång till trolldomens praktik. I det första fallet hotades hennes arbetes vetenskaplighet, i det andra skulle hennes arbete helt omöjliggöras.

[25] Uppgifter om jugoslaver i Sverige har jag hämtat ur SCB:s årliga statistik och ur Kjell Magnussons avhandling Jugoslaver i Sverige. Invandrare och identitet i ett kultursociologiskt perspektiv (Uppsala 1986). Uppgifter om jugoslaver i Stockholm kommer i huvudsak från en serie undersökningar om invandrare i Stockholms län, publicerade av regionplanekontoret vid Stockholms läns landsting 1984-85 (Ålund 1984, Harkman 1985, Ekberg 1985a, Daun 1985). Avsnittet om jugoslaviska organisationer och institutioner bygger egna intervjuer med medarbetare i de olika organisationerna, samt på en undersökning om invandrares riksorganisationer av Henry Bäck (1983) och material från Jugoslaviska Riksförbundet och serbiska kyrkan i Stockholm.

En betydande svårighet i hanterandet av alla dessa fakta är att de grundar sig på undersökningar som inte alltid är jämförbara. Undersökningarna grundar sig dessutom på uppgifter från olika stora urval, från olika platser och tider. Uppgifter som härrör från folkbokföringen, t ex antal, ålder, medborgarskap, är vanligen mycket exakta och förnyas varje år. Uppgifter om språk, arbete, bostad etc. kommer vanligen från folk- och bostadsräkningar som genomförs vart tionde år. Levnadsvanor, hälsa och kulturella förhållanden har undersökts endast i mindre enkätundersökningar och intervjuer. Variationerna när det gäller jugoslavernas bakgrund, språk, ekonomi, utbildning, livsmönster etc är så stora att det är näst intill omöjligt att generalisera utifrån sådana begränsade undersökningar.

[26] "Jugoslaviska" har under 1980-talet blivit en relativt spridd och etablerad vardagsterm för serbokroatiska (ibland också något av de andra större språken som talas i Jugoslavien) och den används framförallt av ungdomar av såväl jugoslavisk som icke-jugoslavisk härkomst, som en förenkling och anpassning till svenska språket och svenska förhållanden.

[27] 12% av de jugoslavienfödda bor i Stockholms innerstad och 57% i söderförorterna. 1988 fanns det drygt 3200 jugoslaviska medborgare i Stockholm, 1062 i Botkyrka, 722 i Huddinge, 658 i Haninge och 245 i Nacka. Drygt 30% bor i norrort, i Solna (399), Sundbyberg (168), Täby (184) Upplands-Väsby (154). I Stockholms stad bor flest jugoslaver i Spånga församling, därnäst Skärholmen, Hägersten, Brännkyrka, Farsta, Katarina, Skarpnäck, Vantör och Kista församlingar (SLL, Regionplanekontoret).

[28] Det finns skäl att tro att bland dem som naturaliserats fram till 1978 återfinns de flesta av de omkring 7000 jugoslaver som mellan 1950 och 1977 registrerades som politiska flyktingar (Hammar & Reinans 1981:31). Därmed blir andelen naturaliserade bland de som är "på tillfälligt arbete utomlands" ännu lägre.

[29] Enligt några lingvistiska undersökningar av jugoslaviska barn, de flesta från södra Sverige, visade det sig "att de yngre barnen talade ett stort antal inbördes olika varianter, som baserade sig på svenska och den serbokroatiska dialekt som användes i hemmet. (...) det fanns inte tillräckligt med serbokroatisk-talande för att den sociala interaktionen skulle ge stadga åt språket." Endast de som kommit till Sverige i skolåldern hade god kunskap i modersmålet, dvs i praktiken föräldrarnas talspråksdialekter (Magnusson 1986:236).

[30] Under 70-talet har emellertid allt fler valt att beteckna sig som jugoslaver. Framför allt tycks det vara fråga om yngre välutbildade storstadsbor från Vojvodina, Kroatien, Serbien och Bosnien. Att så många övergett de gängse etniska beteckningarna har lett till en rad speciella politiska problem (Magnusson 1982:5f).

[31] En uppskattning från slutet av 70-talet gör gällande att ca 22 000 talar serbiska och drygt 15 000 kroatiska, därutöver talar ca 5000 makedonska, 4000 slovenska, 1000 ungerska, 500 albanska och 500 turkiska (Widgren 1980). Dessutom finns ett okänt antal personer ur en rad små folkgrupper, t ex slovaker från Vojvodina, aromuner från Makedonien som talar olika romanska språk och dialekter, rusiner (rutener) från Vojvodina som talar ett västslaviskt språk närmast besläktat med östslovakiska (Gustavsson 1981), vlasi, vlacher från östra Serbien som talar en rumänsk dialekt. Schierup och Ålund (1987) uppskattar att ca 2000 vlacher bor i Sverige. Uppgiften bygger på mycket osäkra antaganden. Valackerna

räknar sig ofta som serber, får hemspråksundervisning på serbokroatiska etc. Därför är säkerligen är en del av de som räknats som serber och serbokroatisk-talande valacker.

[32] I intervjuer med jugoslaviska föräldrar framgår att när barnen är små umgås de med de barn som finns i omgivningen, svenskar, jugoslaver eller från andra länder. Det gemensamma språket är då svenska. I tonåren snävas umgängeskretsen in och på högstadiet uppstår ofta små jugoslaviska gruppbildningar, enligt föräldrarna gäller det särskilt bland flickorna. Umgängesspråket är fortfarande svenska, men "jugoslaviska" får karaktären av ett gemensamt hemligt språk, med vilket man kan utbyta informationer som ingen oinvigd förstår. När barnen slutar skolan och börjar arbeta kan de få flera ganska väl avskiljda umgängeskretsar. Med de gamla skolkamraterna talar man svenska, med de jugoslaviska kamraterna omväxlande svenska och serbo-kroatiska, och på arbetsplatsen svenska (undantaget är väl de som arbetar på någon jugoslavisk-ägd restaurang). Det är vanligt att jugoslaver i Stockholm väljer äkenskapspartner bland jugoslaver. I en studie av jugoslaviska ungdomar i Sverige uppmärksammades särskilt att umgängesspråket i hemmet även bland dem som växt upp i Sverige ofta är serbo-kroatiska.

[33] Exempel ges t ex i Halpern 1969:322.

[34] Några exempel på typiska "serbismer": 1) (med omvänd ordföljd) "Ja vi har tänkt vi ska satsa lite mindre pengar på sport och fotboll. Han tog nu fotboll på egen hand va, nu kostar inte mycket oss va." 2) (med omvänd ordföljd och utelämnande av prepositioner) "Vi reser inte nyåret nånstans eftersom det kostar mycket, vi kan inte också heller skriva den där /blanketten/, man måste vara kunnig svenska perfekt och skriva perfekt på riktigt ställe va. Då kan man få lite pengar." 3) (fel verb och verbform som följd av direkt översättning från serbiskan, bruk av det speciella uttrycket för Jugoslavien "därnere") "Det är mera som åker än som kommer här va. Det är många som är 15-20 år här som går därnere."

[35] I Stockholm fick 1981 knappt 1500 barn undervisning i "jugoslaviska språk", vilket innebär att större delen av de jugoslaviska barnen då deltog i hemspråksundervisning (Ålund 1984:36) Enligt siffror från 1977 fördelar sig eleverna inbördes så att knappt 80% läser serbo-kroatiska, resterande albanska, makedonska, rumänska, slovakiska, slovenska, turkiska eller ungerska (Magnusson 1986:235).

[36] De flesta troende kroater och slovener är katoliker. Bland bosnier, albaner och turkar från Makedonien finns muslimer som ingår i den islamska gemenskapen i Stockholm. Bland serber och makedoner är de troende vanligen ortodoxa (jfr Magnusson 1986:121) Statistiska uppgifter från 1980 utgivna av Sveriges Frikyrkoråd (återgivna i Magnusson 1986:226) anger att serbiska ortodoxa kyrkan hade 11 271 registerade medlemmar och den makedonska 6500, samt att båda kyrkor gav service till det dubbla antalet personer. Uppgifter från den serbiska kyrkan gör gällande att det 1972 fanns omkring 22 000 serbiska ortodoxa i Sverige (Spomenica 1984:181). Antalet aktivt troende är säkerligen betydligt lägre.

[37] Det finns också grundläggande skillnader mellan de olika kyrkornas uppbyggnad. Inom katolicismen och islam är de troendes språkliga och kulturella bakgrund principiellt av underordnad betydelse. (Dock finns det inom den katolska kyrkan en nationell själavård, som har tre kroatiska och två slovenska präster (Magnusson 1988:212). De ortodoxa kyrkorna är "folkkyrkor", de är organiserade efter språk och nation och får därmed teoretiskt sett större förutsättningar att fungera som specifikt jugoslaviska institutioner. I Sverige finns serbisk-ortodoxa församlingar, som lyder under biskop (episkop) Lavrentije i Västtyskland, och makedonska, under metropoliten av Prespa-Bitola.

[38] 1984 fanns i församlingens egna register omkring 2200 personer, men man räknar med att det finns omkring 5000 ortodoxa i Stockholmsområdet (Spomenica 1984:188).

[39] Den första jugoslaviska föreningen i Sverige bildades 1961 i Malmö. Troligen var en stor del av medlemmarna politiska flyktingar.

[40] 21 av de 125 föreningarna hade dock inte uppgett sitt medlemsantal till Riksförbundet.

[41] Siffrorna är osäkra. Vissa personer är med i flera föreningar (enligt uppskattningar av personer på Riksförbundet rör det sig om ca 10%), dessutom finns det personer som deltar i föreningarnas aktiviteter utan att vara medlemmar.

[42] Jugoslaviska Riksförbundets officiella organ, Jugoslovenski List, har en upplaga på mellan tre och fyra tusen exemplar och kommer ut knappt en gång i månaden. Därutöver finns en särskild tidning för barn, Lastavica, (Svalan). På det egna förlaget Svejug ger man ut barnböcker, dikter och andra böcker, framförallt av jugoslaviska invandrare. Tidigare gav också de olika samordningsorganen och intressegemenskaperna ut egna tidningar på makedonska, slovenska och kroatiska, liksom lärarförbundet och kyrkorna har givit ut bulletiner och medlemsblad.

[43] Dans heter på serbiska *igra*, pl. *igre* och på kroatiska *ples*, pl. *plesovi*.

[44] Jfr Forry 1986. Jag har inte haft tillgång till statistik över deltagande i andra typer av verksamheter, men förmodligen är det bara sporter som fotboll och basket som har fler utövare och når större publik än folklor.
[45] Jag använder här och i fortsättningen den serbokroatiska termen *folklor* som samlande beteckning för denna typ av sceniskt utformade folkdans- och folkmusikföreställningar, även fast termerna i vissa länder är andra.
[46] Intervjuer har gjorts med bl.a Slavko Kvasnevski, Ivan Ivancan jr, Hanibal Dundovic, Pece Atanasovski (Jugoslavien), Kostadin Varimezov och Todor Karapcanski (Bulgarien) Teodor Vasilescu (Rumänien). Från DDR har jag fått ett rikt källmaterial av Rose-Marie Ehm. För Ungerns del hänvisar jag till Ronström 1990c. En del material från dessa intervjuer har använts i Ronström 1989e.
[47] Detta avsnitt bygger där inte annat anges på Sremac 1978 och Dunin 1984.
[48] 8. De viktigaste utgåvorna är Tihomir Djordjevic;s Srpske narodne igre (Beograd 1917) Ljubica och Danica Jankovic;s Narodne igre i åtta band (Beograd 1934-64), Narodne plesovi Hrvatske i tre band av Ivan Ivanc“an (Zagreb 1963-69), Slovenske narodne plesovi av Mirko Ramovs (Zagreb 1971), Makedonski narodni ora, två böcker med samma titel av Ganc“o Pajtodonc“iev (Skopje 1973), resp av Michailo Dimoski (Skopje 1977). Därutöver finns ett stort antal vetenskapliga monografier över musik och danslivet i en by eller en region, samt en mängd utgåvor direkt riktade till folklorgruppernas ledare och utövare (t ex Folklor i scena av Ivan Ivanc“an (Zagreb 1971), Narodne igre iz Srbije i tre delar utgivna i Beograd 1982-87 av kommittén för folkkonst inom serbiska amatörunionen).

[49] Polka och vals blev mycket populära danser i norra Jugoslavien och i vissa andra större städer (t ex Beograd) redan under andra halvan av 1800-talet. Efter första världskriget spreds flera pardanser med amerikanskt eller västeuropeiskt ursprung, t ex onestep och tango (Dunin 1984:30)

[50] I april 1987 besökte jag en lokal *smotra folklora* i en by ett par mil från Zagreb och därefter en regional festival i Varaz“din. På båda dessa träffade de ledande personerna i juryn, musiketnologen Kres“imir Galin, resp direktören för kroatiska statsensemblen Lado, Hanibal Dunduvic;, ledarna för de framträdande grupperna och man diskuterade noggrant igenom gruppernas brister och förtjänster, allt enligt den praxis som utbildats för sådana tillfällen.
[51] En särställning i de politiska visionerna från denna tid fick den idealiserade modellen av ett gammalt sydslaviskt familjekollektiv, *zadruga*, en enhet som levde och arbetade tillsammans i fred och endräkt utan att vara beroende av främmande inflytanden (jfr Rihtman-Augus“tin 1975, 1988). Denna modell utövade ett mycket stort inflytande på politiska rörelser av alla slag, från konservativa till radikala.
[52] Den första baletten med inslag av folkmusik och folkdans hette *Licitarsko srce* (1924), med musik av den kroatiske kompositören Kresimir Baranovic; och koreografi av Margarita Froman, ballerina och koreograf från Moskva. Paret Mlakars mest kända verk är *Ohridska legenda* (1933) och *Djavo u selo* (Djävulen i byn) (1938).
[53] Se Antonijevic; 1987, Despalatovic; 1976, Rihtman-Augus“tin 1975, 1988. s undersökning av innevånarna i Beograd visade att knappast en enda av dem saknade nära släktskapsband till landsbygdsbefolkningen och att det knappast fanns någon som inte omedelbart och självmedvetet medgav detta (S“imic; 1973).

[54] Statliga folkloreensembler bildades i bl.a. Kazachstan 1934, Kirgizien 1936 och Vitryssland 1937. Förebilder var Pjatnickij-ensemblen och de ryska folkinstrumentorkestrar ("balalajkaorkestrar" som de kommit att kallas i Sverige) som uppstod redan i slutet av 1880-talet. Se Ronström 1976, Orkestry narodnych instrumentov SSSR, Moskva 1977.

[55] 17. En av dessa större festivaler hölls i Prag 1947. Där samlades företrädare för den nya folkdansvågen till den första världsungdomsfestivalen. 50 grupper från hela världen deltog i tävlingen för folklor-grupper och första platsen fick Igor Mojsejev och hans grupp. Med sin stora tekniska skicklighet och precision i utförandet var gruppen närmast ouppnåelig, och en lysande förebild för alla de andra. Andra platsen gick till en amatörgrupp från Zagreb, från föreningen "Joz“a Vlahovic;", med koreografen Zvonko Ljevakovic; som ledare. Denna utmärkelse fick en stor symbolisk betydelse för den vidare utvecklingen av den moderna folkloren i Jugoslavien och i synnerhet i Kroatien.

[56] Statliga folklorensembler bildades vid denna tid t ex i Moldaviska SSR (1949) och i de östeuropeiska folkrepublikerna med början i Jugoslavien (1948) och därefter i Polen (1948-50), Rumänien (1949), Ungern (1950), Bulgarien (1951), DDR (1954). Ryska kompositörer och koreografer arbetade i bl.a Egypten, Mongoliet, Irak och på Cuba. Den rumänske koreografen och folkdansforskaren Theodor Vasilescu sändes till Sudan på 1960-talet för att utveckla landets statliga folklor-ensemble. Professionella dansare och koreografer från Sovjetunionen och länderna i Östeuropa har under 60-70 och 80-talen kontinuerligt givit kurser för amatörgrupper och semiproffesionella grupper i Västeuropa och USA. Det finns få studier av de statliga folklor-ensemblernas betydelse, men det torde vara odiskutabelt att de spelat en mycket viktig roll i de respektive ländernas kulturliv och dessutom för skapandet av föreställningar i väst om detta kulturliv. (Se Dahlig 1986, Maacz 1985, Ronström 1990c, Giurchescu 1987).

[57] I Pierre Bourdieus terminologi kan man beskriva folklor som ett fält. Ett fält är ett område eller en aktivitet vars centrala värden fältets aktörer utkämpar strider om. Bourdieu menar att det generellt sett går att urskilja två typer av kombattanter, 'ortodoxa' och 'kättare'. De ortodoxa predikar trohet mot traditionen, moral, plikt etc. Kättarna predikar nyskapande, framåtskridande, utveckling. Båda sidor har alltså tillgång till starka och samhälleligt laddade argument (Bourdieu 1986). I detta ljus framstår grupper av Djoka Pavlovic;s typ som ortodoxa, medan t ex Branko Krsmanovic; kan hänföras till kättarna.

[58] Detta avsnitt bygger på intervjuer och iakttagelser gjorda i Beograd i mars-april 1987.

[59] En intervju med en av medlemmarna i dansgruppen "Frula" publicerades i Jugoslavien. Folklig musik, dans och konst. (Stockholm 1979) och i tillhörande TV-program dansar de några danser från Jugoslavien.

[60] Indelningen i etnografiska zoner har övertagits från etnologen Milan Gavazzi. Se t ex Ivanc“an 1964-65b.

[61] Vanligen anges en grupps storlek i par, även om man faktiskt utför få eller inga pardanser. I Jugoslavien består en liten grupp av 5-6 par, en stor av så många som 30 eller fler. I praktiken är det sällan grupper kan framträda med mer än 15 par samtidigt, de flesta scener är helt enkelt inte tillräckligt stora.

[62] Det omfattande lånandet och kopierandet har lett till att folklor-koreografer och arrangörer i Jugoslavien på senare år försökt få till stånd ett upphovsrättsskydd för sina verk, av samma slag som sedan länge gällt för kompositörer, arrangörer och koreografer inom de flesta andra genrer.

[63] Även om många av de tillställningar jag undersökt bättre kunnat rubriceras 'danstillställningar', eller helt enkelt 'danser', ska jag i fortsättningen använda zabava/fest, närmast för att undvika den besvärliga sammanblandningen av de två betydelserna av ordet 'dans', ("dansa en dans" och "gå på dans").

[64] Det är naturligtvis möjligt att antalet var ännu fler, liksom det också är möjligt att några av de som annonserades flyttades eller helt enkelt ställdes in.

[65] De tre viktigaste högtiderna i jugoslavernas livscykel, dop, bröllop och begravning, står i en särskild relation till släktgruppen och samhället. Ceremonierna som utvecklas kring dessa högtider syftar till att manifestera släktens samhörighet och dess plats i samhället. Jugoslaverna i Stockholm, liksom för övrigt i hela Sverige, förlägger dessa högtider i så stor utsträckning som möjligt till Jugoslavien, för att knyta banden med släkten, samhället och historien i hemlandet starkare.

Även om de allra flesta jugoslaver i Stockholm inte är aktivt religiösa, har kyrkans officianter en viktig funktion att fylla i samband med dessa livshögtider. De står som symboler för släktens och samhällets gemensamma historia. Men det är prästen på hemorten i Jugoslavien som bäst är lämpad för denna uppgift. Den officiella statistiken förd i den serbisk-ortodoxa församlingen i Stockholm talar sitt tydliga språk: 132 dop, 17 bröllop och 13 begravningar har hållits i kyrkan under hela 10-års perioden 1973-1983. (Spomenica 1984, s 24.) Församlingens präst Vladislav Rafailovic meddelar att det finns ca 5000

personer medlemmar i den serbisk-ortodoxa kyrkan. Han menar att man helst förlägger bröllop och begravningar till den gamla hemorten, men att dopen lika gärna hålls i Sverige.

[66] Boemi bildades 1978 av Milos“ Milovanovic;. Från Bukovac, nära Despotovac i Serbien flyttade Milos“ till Sverige 1968 och blev taxichaufför. Väl i Sverige började han skriva sånger i folklig stil och så småningom träffade han en dragspelare som han började uppträda med. Han började också spela elbas och så småningom fick han kontakt med en del andra jugoslaviska musiker. Under semestervistelser i Jugoslavien under slutet av 70-talet spelade han in några skivor tillsammans med jugoslaviska studiomusiker och i samband därmed bestämde han sig för att starta ett band i Sverige. 1984-85 bestod bandet av sex personer, två dragspel, klarinett/saxofon, elbas/ sång, elgitarr/sång och trummor. Större delen av repertoaren var folkmusik av det moderna slaget, s k "nykomponerad folkmusik". Mest spelade "Boemi" i föreningar i Stockholmstrakten. En särskild relation fick bandet till föreningen "S“umarice" genom Milos“ som var en av föreningens grundare. Bandet upphörde att spela tillsammans efter 1987.

Yu-mix bildades omkring 1980 av Giga och två av de tidigare medlemmar i Zoran Sibinovic;s orkester. Senare tillkom Ismet Lolic; på dragspel och synthesizer. De var verksamma till 1986-87 och hade sättningen två dragspel, elgitarr/sång, elbas/sång och trummor. Repertoaren bestod mest av folklig dansmusik, "nykomponerad folkmusik", och man hade också ett relativt gott anseende som folkmusikband. De spelade emellertid också en del modern dansmusik, vad de kallade "kommersiell musik". Genom att Giga och Ismet under de här åren flitigt ackompanjerade folklorgrupper runt om i Stockholmstrakten fick man man täta kontakter med de flesta föreningar och 1984-85 var "Yu-mix" kanske det mest anlitade av de jugoslaviska banden i Stockholm.

"YUS", en förkortning av "Yugoslavia" och "Sweden", bildades 1979 i Linköping av unga musiker från Jugoslavien och Sverige. Bandet ombildades flera gånger och från mitten av 80-talet bestod det av sex personer, med sättningen sång, dragspel/synth, elgitarr, elbas och trummor. Samtliga musiker var jugoslaver och, med ett undantag, uppväxta i Sverige. Efter att ha flyttat till Linköping för att studera började Ismet Lolic; som dragspelare i bandet och genom att utnyttja hans kontakter fick man under 80-talets sista år regelbundet spelningar på fester och danstillställningar i Stockholm. Bandet upplöstes 1989.

[67] Bl.a. i utbildningsradions stora satsning Jugoslavien - folklig dans musik och konst (1979) och i boken Invandrad musik (Eriksson & Olsson 1981).
[68] Jfr Schierup & Ålund 1987:20f. Uttrycket 'migrationism' kommer från den engelske socialantropologen Philip Mayer, som studerat urbanisering bland Xhosa-folket i Sydafrika.

[69] Vals och polka har jag sett bara ett par gånger och csardas bara en gång (på den Vojvodjanska noc; jag beskrivit ovan).
[70] Så blir det dessutom möjligt att undvika den egendomliga termen 'öppen ring' som inte sällan förekommer i danskretsar i Sverige. Form refererar här till hur de dansande agerar i rummet, typ till vilka steg de använder. Mladenovic; 1980. Jämför också Study Group for Folkdance terminology.1980; samt Terminologigruppen i Nordisk förening för folkdansforskning 1983.

[71] I sin undersökning av de äldsta källorna till sydslavernas ring- och kedjedanser fann Mladenovic; (1973) att den ursprungliga rörelseriktningen är åt vänster och att alltså folken på Balkans södra halva någon gång mellan bysantinsk och kristen tid av någon anledning börjat dansa åt andra hållet.
[72] Samma slags skillnad mellan "sånger som man går i dans till" och "danser som man sjunger" finner vi också i södra Ungern, bland flickornas ringdanssånger.

[73] Sa finns belagd i Jugoslavien tidigast av Olivera Vasic; (Vasic; & Golemovic; 1980). När jag började mitt fältarbete fanns dansen inte i Stockholm, men Zoran Sibinovic; kände till att man i Jugoslavien börjat spela en ny typ av dansrytm som kallades *sa* eller *sa-sa*. Då dansande man helt enkelt en variant av *lesnoto*. Sommaren 1989 kunde jag se dansen i Jugoslavien och senare samma år på en fest i Stockholm.

[74] I Csikszentmihalys undersökning av dans till rockmusik var den höga volymen på diskotek och andra danslokaler en av orsakerna till "the loss of self and merging with the music" som många av de intervjuade berättade om (Csikszentmihaly 1975: 105).
[75] För grupper som i likhet med jugoslaverna värvar medlemmar med hänvisning till ursprung, språk eller liknande kriterier är musiken och dansen ofta bland de viktigaste gemensamma aktiviteterna och samlande symbolerna. För vissa andra grupper är musiken och dansen ännu viktigare, rent av det enda som gruppens medlemmar har gemensamt. Så till exempel värvas medlemmar till många ungdomsgrupper (t ex "hårdrockare") i huvudsak genom deras intresse för den musik gruppen byggts upp kring.

[76] I Sverige i äldre tid har särskilt tyskar och fransmän haft ställning som framstående musiker. I dagens England antas färgade ofta vara särskilt bra på dans, musik och sport.
[77] Se kapitel 1, not 3.
[78] Begreppen 'utvecklade' och 'begränsade koder' har ofta uppfattats och använts som värdeomdömen. Här använder jag dem som strikt beskrivande och analytiska begrepp.
[79] Särskilt värt att notera här är hur Ivanc“an beklagar att hans och hans kollegors expertis inte tillräckligt tagits i anspråk.
[80] På senare år har musiketnologer på allvar börjat studera också den nykomponerade folkmusiken och det finns tecken på att en omvärdering av förhållandet mellan den gamla och nya folkmusiken håller på att äga rum. Se t ex Marosevic“ 1988.

[81] Metonymi består enligt en vanlig definition i att "orsak sätts i stället för verkan, ägaren för det ägda, abstrakt för konkret (osv) och tvärtom" (Nordisk familjebok 1930) Här har metonymi använts i anslutning till Sapirs formulering: With respect to the notion of shared domain or common ground a metonymy can be taken as the logical inverse of a metaphor. Rather than the relationship of two terms from separate domains that share overlapping features it is the relationship of two terms that occupy a common domain but do not share common features (Sapir 1977:20)
[82] Som Goffman påpekat kan omfattningen av inramande aktiviteter användas som ett mått på hur övervakat temat är och därmed på hur formell hela tillställningen är. Här skiljer sig en *zabava* radikalt från folklor. Inför ett folklorframträdande äskas tystnad. Publiken ska fås att upphöra med det de hittills ägnat sig åt och istället vända uppmärksamheten mot aktörerna, i god tid innan de börjar sitt egentliga framträdande. På en *zabava* finns inga sådana anspråk. Ett annat sätt att avgöra en tillställnings grad av högtidlighet och formalitet, dvs hur övervakat dess centrala delar är, är att se på förekomsten av kameror och videokameror. Som Bourdieu skriver tillhandahåller nämligen fotograferandet "medlet att högtidlighålla dessa det sociala livets återkommande höjdpunkter när gruppen högtidligen bekräftar sin enhet." (Bourdieu 1986:65) På en *zabava* händer det sällan att någon fotograferar eller videofilmar. I samband med folklorföreställningar däremot är kameror ett stående inslag.

> Fotograferandet i samband med de stora ceremonierna är möjligt därför att - och endast därför att - det fixerar sätt att uppträda som redan är socialt godtagna och socialt reglerade, det vill säga som redan är högtidliga. Inget kan fotograferas utom det som bör fotograferas. Ceremonin kan fotograferas för att den förverkligar den bild som gruppen vill ge av sig själv såsom grupp. Det som fotograferas och det som uppfattas av den som avläser fotografiet är noga taget inte enskilda individer utan sociala roller, brudgummen, konfirmanden, soldaten, eller sociala relationer, morbrodern i Amerika eller fastern i Sauvignon. (sid 68f)

[83] Jfr referat av flera undersökningar i Magnusson 1986.

[84] Samtidigt med en strävan att aktivt föra in barnen i en språklig gemenskap finns som vi sett också en stark tendens bland de vuxna att växla till svenska så snart personer som inte kan förväntas tala serbokroatiska finns närvarande. Denna samspelsteknik är mycket utbredd och används gentemot personer som kan uppfattas som främmande, men inte gentemot de barn och ungdomar som räknas till *nas“i*, "våra". De ska istället fås att tala serbo-kroatiska i så hög utsträckning som möjligt.

[85] Om framväxten av begreppet folk se Burke 1983, Cocchiara 1954. Om folkmusikbegreppets framväxt se Ronström 1990e. Om sambandet mellan folklor och invandrare, se också Ronström 1989a, 1990d. Om

sambanden mellan andra genrer och framväxten av föreställningar om invandrare se t ex uppsatserna av Drakos, af Klintberg och speciellt den av Velure i Daun & Ehn 1988.

[86] Kanske var det immigranter i USA som först på allvar började utnyttja folkmusik- och folkdansuppvisningar för att inför den egna gruppen såväl som för övriga befolkningen manifestera sin kulturella och etniska egenart. Det var då inte självklart det nationella ursprunget som lyftes fram, utan lika ofta helt andra slags geo-politiska enheter, mindre eller större än nationerna. Människor från Serbien och Kroatien kunde i Kalifornien framträda som "sydslaver" (Forry 1978, Dunin 1975), slovener, tjecker och polacker i Midwest kunde med polkamusik fås att smälta samman till en ny slags etnisk grupp med mer obestämd härstamning (Slobin & Ronström 1989), precis som norrmän och svenskar i nordöst ofta fördes ihop till "skandinaver". Å andra sidan kunde andra grupper samtidigt starkt lyfta fram sin lokala eller regionala härstamning, t ex sicilianarna, kroaterna från Dalmatien eller de från Epirus (i Grekland).
[87] Begreppet 'etnicitet' är belagt för första gången i en artikel av David Riesman, publicerad 1953 (Bacal 1988). Under de knappt 40 år som gått har begreppet passerat genom flera stadier och från och med 70-talets slut fått en vid spridning också långt utanför de akademiska cirklarna. Till stor del infördes det som ersättning för det alltför belastade begreppet 'ras'. Förändringen av språkbruket kan sättas i samband med en allmän omsvängning bland antropologer från betonande av yttre, "objektiva" kulturella drag till ett mer psykologiskt och kognitivt perspektiv (Bacal 1988:11f, Arnstberg 1984:110). Det nya begreppet fick ärva en del av innebörden i rasbegreppet och de facto har 'etnicitet' ofta använts som liktydigt med nedärvda biologiska och kulturella egenskaper hos vissa speciellt särpräglade grupper av människor.

I inledningen till sin inflytelserika bok Ethnic groups and boundaries (1969), diskuterar Fredrik Barth etnicitet som ett gränsupprättande fenomen, resultat av kontrastiva processer. Etniska kategorier såg han som en slags kärl eller skal som kan fyllas med nästan vilket slags innehåll som helst. Därför, menar Barth, är det inte meningsfullt att definiera etniska grupper utifrån specifika yttre kulturella drag.

Men Barth menade också att de etniska processerna i sista hand kan föras tillbaka till något djupt och grundläggande för människans liv ("his basic, most general identity, presumably determined by his origin and background" (1969:13) och den tanken har följts upp av många senare forskare (jfr Cohen 1985). I själva verket är idén om etnicitet som en ursprunglig tillhörighet, en slags blodsband, en av de grundpelare på vilka många arbeten om etniska grupper byggts. I linje med denna tankegång, som representerar ett andra stadium i etnicitetsbegreppets utveckling, ses människorna som bundna till sin ursprungliga etniska tillhörighet. Att bejaka sin etniska identitet ses som något positivt, men en förlust ses som något negativt som kräver psykologisk behandling.

Det finns ett tydligt idéhistoriskt samband mellan framväxten av etnicitetsbegreppet och det moderna kulturbegreppet. Också kulturbegreppet har passerat genom olika stadier, från betoning av beteende och materiella artefakter, till ett mer psykologiskt och kognitivt perspektiv.

[88] Det bör i detta sammanhang nämnas att också Barth uppmärksammade detta i sin artikel (Barth 1969:29).
[89] Det finns få tydliga konflikter i den offentliga debatten om invandrarna i Sverige, men en handlar om skolan. Finska, estniska, samiska och judiska föreningar verkade länge för "positiv särbehandling" på etnisk grund. De ville införa en speciell minoritetslagstiftning som skulle ge dem rätt till egna skolor och kulturinstitutioner. De borgerliga partierna stödde deras strävanden och drev från mitten av 60-talet frågan om "positivt minoritetsstöd" (Schwarz 1971).

Från skolöverstyrelsens sida motsatte man sig invandrarorganisationernas krav med hänvisning till barnens behov och rättigheter. Istället strävade man efter en snabb assimilering för att undvika isolering och segregering i invandrarghetton. Också socialdemokraterna ställde sig kallsinniga till dessa krav och verkade istället för att få fram en fungerande invandrarlagstiftning med målet att underlätta assimileringen. På SAP:s kongress 1968 gjordes ett uttalande där man framhöll att "ett pluralistiskt samhälle inte eftersträvas. Invandrarna bör inte ses som minoritetsgrupper utan som intressegrupper" (cit i Schwarz 1971:30). Först vid mitten av 1970-talet, i samband med diskussionerna kring hemspråksreformen, skedde en omsvängning inom skolöverstyrelsen (Skutnabb-Kangas 1981:62).

Kritiska granskare av skolpolitiken, t ex David Schwarz (1971) och Tove Skutnabb-Kangas (1981, 1988) har sett detta som utslag av en utbredd negativ hållning gentemot invandrarna, att de ska berövas sina grundläggande rättigheter till eget språk och egen kultur och istället så snabbt som möjligt bli svenskar. Men det är också möjligt att tolka motståndet inom skolans värld som ett utslag av en klassideologi. Ett viktig begrepp i svensk stats- och skolförvaltning är enhetlighet. Bestämmelser ska utformas så att de blir lika för alla och de ska gälla alla. Rättvisa är att behandla alla individer jämlikt och jämlikhet är detsamma som likhet eller likformighet (jfr SOU 1984:55,s 33). Därför skall samma rättigheter tillkomma alla barn oavsett deras härkomst. Det är ett sätt att se på världen som har stark förankring inom arbetarrörelsen och som dominerade när folkhemmet byggdes upp. Den etniska ideologin innebar ett angrepp på den förhärskande klassideologin på dess själva kärnpunkt, nämligen frågan om samhällelig rättvisa och jämlikhet. Det är inte underligt att det fanns de som inte ville acceptera en sådan radikal omtolkning av rättvise- och jämlikhetsbegreppen som etnicitetsideologin förde fram.

Ett liknande exempel från senare tid är konflikten om ett samiskt daghem i Jokkmokk som radio och tidningar rapporterade om i april 1989. En grupp samiska föräldrar ville få till stånd ett samiskt daghem, där de anställda skulle vara samer, man skulle tala samiska och en stor del av aktiviteterna skulle kretsa kring samiska näringar och traditioner. Med hänvisning till grundläggande rättvise- och jämlikhetskrav krävde de att få bli behandlade som samer och att deras barn skulle få möjlighet att uppfostras till samer på ett kommunalt daghem. Kommunledningen i Jokkmokk motsatte sig detta och vägrade ge bidrag. Också de hänvisade i ett officiellt uttalande i radio till rättvisa och jämlikhet som försvar för att inte vilja medverka till en segregering och särbehandling av barnen, som enligt deras mening skulle kunna försämra deras möjligheter att uppgå i det svenska samhället.

Det är alltså möjligt att framväxten av Invandrar-Sverige inte enbart bör ses som ett resultat av att vi fick invandrare, utan tvärtom, att invandrarna framträder som ett resultat av en ideologisk förändring, där klass kom att ersättas med etnicitet. Det gör det möjligt att koppla ihop utvecklingen i Sverige med den massiva våg av "etniskt uppvaknande" och sökande efter "rötter" som samtidigt gick över stora delar av världen (jfr också resonemanget hos Cohen (1985).