

# Proggens återkomst

*En essä om konstruktionen av en musikhistorisk epok*

ALF ARVIDSSON, professor i etnologi vid Umeå universitet. Inriktad mot folkloristik och musiketnologi. Senaste utgåva: Från dansmusik till konstnärligt uttryck (2002).



"Jag har jobbat svart för proggen,  
Rutig skjorta, knuten näve –"  
(Hans Bruniussen, *Kring* 73, 1982)

Sedan mitten av 1990-talet har Proggen kommit att framstå som en viktig del av svenskt musikkliv. Grupper som kom fram genom den progressiva musikämbryelsen på 1970-talet har återförenats mer eller mindre permanent och producerar både nytt material och retrospektiva CD-återutgåvningar. Det har uppstått ett internationellt intresse för proggmusik, unga musiker har uttalat proggen som förebilder, proggen tillskrivs en viktig roll i den svenska rockmusikens historia. Intresset syns i konserter, CD-utgåvor, tidningsartiklar, återupplivandet av Gärdesfesterna, tributalbum, filmer. Proggen lyfts fram som ett helhetsfenomen, t.ex. i Håkan Laghers bok *Proggen: Musikrörelsens uppgång och fall* (1999) och i TV2:s tvåtimmarsprogram i K Special våren 2001. I Stefan Werme-lins radioserie kring svensk rockhistoria återkom proggen ständigt som referenspunkt, t.ex. i att välja namn på serien efter en av proggens största hits: *Livet är en fest* (Löwstedt 2001). Man kan säga att proggen fått ett nytt liv som en form av retrofenomen; med detta menar jag både att det är ett levande fenomen i nuet samtidigt som det i definitionen av sin existens hänvisar till en tidigare period.

Begreppet "Proggen" som det används idag kan sägas sammanfatta de samspel mellan musik, politik, samhälle och kultur som var särskilt intensiva under andra halvan av 1960-talet och hela 1970-talet. Jag har tidigare, med utgångspunkt från Alternativfestivalen 1975, skisserat hur flera parallella kort- och långsiktiga skeenden (av vilka "den progressiva musikämbryelsen" i snävare mening

var ett) samverkade i denna samhälleliga fokusering på musik (Arvidsson 2001). Mitt perspektiv i denna artikel är att proggen som retrofenomen handlar om representation av förfluten tid där vissa drag lyfts fram utifrån hur de i nuet är meningsfulla. Jag ska diskutera de bilder av proggen som är aktuella inom denna retrovåg – och en poäng är just att det handlar om flera bilder med delvis olika tendens, som skapas utifrån olika behov.

Som led i min diskussion kommer jag att lyfta fram andra drag som komplicerar bilderna – inte med ambitionen att ge mer "korrekta" framställningar av hur det egentligen var, utan just för att visa på den komplexitet som fanns och finns, för att kunna formulera utgångspunkter för fortsatta studier.

När man konstaterar ett retrofenomen kan man ställa följande frågor: Varför berättar man detta nu, hur berättar man, och på vilket sätt avgör det vad som kan berättas? Jag kommer i denna essä främst att uppehålla mig vid den första frågan, men frågeställningarna flätas in i varandra och svaren överlappar varandra.

Jag brukar säga att man kan använda historien på tre olika sätt. Ett är där man försöker hitta ursprunget till något som förekommer i nuet. Ett samtidsfenomen är av intresse och genom sin existens blir dess historia intressant. Här blir det ofta att man hittar ett ursprung och sedan följer hur det kontinuerligt förändrats fram till idag.

Ett annat är där man berättar om historiskt förfluten tid. Man vill av en eller annan orsak återskapa en viss tid och lyfter då fram vad som för dåtidens människor framstod som viktigt. Här ligger tyngdpunkten på att skapa en bild av det "tidstypiska", oberoende av dess direkta betydelse idag – tvärtom så är det ofta det

som är mest exotiskt för nutiden som blir meningsfullt som historia. Ett tredje förhållningssätt är när historien ses som ett skafferi, ett förråd av möjligheter som kan användas idag, oavsett om de på sin tid var uppskattade eller om de ledde fram till något viktigt senare. I fråga om musik blir historien ett förråd av låtar, klanger, gener som inte är välkända för nya generationer utan kan bidra med något nytt.

I den pågående konstruktionen av proggen som historisk epok kan man hitta exempel på alla tre synsätten, och de påverkar också varandra, t.ex. att ett intresse för en viss musikgrupps produktion leder till intresse för den historiska situation musiken uppstod i.

#### ETT FÖRRÅD AV MUSIKALISKA MÖJLIGHETER

För att börja med det sistnämnda förhållningssättet, så utgör proggen just ett förråd av möjligheter för nutida musikskapande och musiklyssnande. En ny generation upptäcker den musik som producerades i början av 1970-talet. Dels finns en våg av internationellt intresse för de huvudsakligen instrumentalt baserade grupperna Träd, Gräs & Stenar, Kebnekajse, Samla mammas manna, Arbete & Fritid; deras skivor återutges och efterfrågas, samtidigt som de inspirerar ungdomar som nyskarar i samma musikaliska tradition, t.ex. grupper som Paatos och Grovjobb. Som en representation av proggen får detta effekten att det är de mest originella uttrycken som uppmärksammas, och att det stora output som hade en mer allmänt tidstypisk karaktär försvinner. Dels finns också ett växande politiskt intresse bland ungdomar vilket sätter fokus på en politisk musikämbly. Här är dock frågan vil-

*Tidningen Musikens Makt tjänar både som källa om proggens musik och som tecken för dess interna motsättningar och tillkortakommanden.*

ken roll proggen spelar förutom att ge allmänna förebilder. Hur mycket av 1970-talsproduktionen håller som politiska uttryck idag? En hel del av den var kopplad till dagspolitiska frågeställningar där en införståddhet och ett engagemang krävdes av lyssnaren. Flera av de skivor som gavs ut hade enskilda politiska frågor som tema, teman som idag är inaktuella eller där uttrycken var så pass tidsbundna att de idag kräver omfattande notapparat. Det kan också konstateras att bland de yngre musiker som arbetar med uttalat vänsterpolitiskt syfte är det ofta punk- eller vistraditionerna som utgör förebilder snarare än proggen i snäv bemärkelse. Men direkt återanvändning förekommer, t.ex. i tributalbumet "Nationalsånger" med nya versioner av Nationalteaterns

sånger eller Lars Winnerbäcks version av Ragnar Borge Dahls "Hum hum från Humlegården".

#### URSPRUNGSHISTORIER FÖR NUTIDA FENOMEN

Men mycket av det intresse som frammans är i relation till musiker som också är aktiva idag, och det historiska intresset för proggen blir då något som förklarar deras artistiska uppkomst, det vill säga det första av de förhållningssätt till historien jag nämnde. Mikael Wiehe, Kjell Höglund, Jan Hammarlund, Rolf Wikström har kontinuerligt varit verksamma sedan 1970-talet. Sedan förekommer en mängd återföreningar av sedan länge upplösta

grupper, vilket aktualiserar deras historiska bakgrund. Detta påverkar bilden av vilka artister som var aktiva inom proggen. Träd, Gräs & Stenar, Nationalteaterns rockorkester, Blå tåget, Samla Mammans Manna har inte bara återuppstått vid enstaka tillfällen utan är åter kontinuerliga grupper som också kommer med nya produktioner. Men t.ex. Arbete och fritid som existerade 1969–1980 och därigenom kanske stod för en viktig kontinuitet har inte haft "reunions" och kommer i skymundan i förh. till t.ex. BT och TGS (där flera av medlemmarna i A&F också ingick/ingår). Nynningen, som spelade en viktig roll både som framhållna musikaliska föredömen och som aktivister, har inte haft reunions och står i nutiden i skymundan gentemot Nationalteatern. Likaså har t.ex. Gläns över sjö och strand, där Peter Mosskin var sångare och låtskrivare, hittills figurerat väldigt lite men i samband med att Mosskins självbiografiska roman... nyligen kom ut skapades en CD.

Bilderna av proggen är också en del av de nu aktiva skivbolagen MNWs och Silences verksamhet. Det är framför allt deras skivor som återutges, det är deras artister som fokus hamnar på. Andra skivbolag som kunde vara med i resonemangen har upphört eller har inte behov av en sådan profilering. Speciellt MNW har intagit rollen av att representera proggen och det tidiga 1970-talets ändrade musikklimat genom att stå för återutgivningar – flera samlingsalbum med titlar som "Proghits" men också t.ex. samlingen "Volym, del 1" som kom ut i samband med radioserien "Livet är en fest" och innehåller företrädesvis låtar ursprungligen utgivna av de bolag som på 1970-talet räknades som de kommersiella.

Som nämnts är det många artister och

grupper som är aktiva än idag som syns i bilden av proggen på 1970-talet. Men det handlar också om större historiska berättelser där proggen ges en viktig roll. Vilka historier skrivs proggen in i, och varför är de historierna relevanta idag?

En viktig historia handlar om svensk rockmusik. Eftersom rockmusiken existerat som en viktig del av svensk offentlig ungdomskultur i snart femtio år är det inte förvånande att en sådan historia berättas – det kan ses som en normal strategi för olika vuxengenerationers identitetsarbete att ungdomsårens kulturella uttrycksformer åter lyfts fram och skrivs in i ett längre perspektiv. Likaså hör det att hävda förekomsten av en historia till de tekniker som utövare av ett kulturellt uttryck har för att upprätta och vidmakthålla en position på samhälleliga fält. Men därutöver har under det senaste tiotalet år svensk rockmusik erövrat en kontinuerlig, framträdande position inom internationell populärmusikbransch – något som både i sig men också i kraft av den uppmärksamhet det väckt i termer av "svensk exportindustri" gör frågor om den svenska rockmusikens historia speciellt intressanta.

I en sådan historieskrivning skrivs proggen in som den direkta fortsättningen på 1960-talets popvåg. I detta sammanhang blir proggen ett resultat av att musikernas kreativitet försumrades av de kommersiella bolagen, och framstår som den faktor som kanaliserade rockmusikens utveckling under större delen av 1970-talet. Även i den historieskrivning som fokuserar på den kommersiella sidan lyfts proggen fram som en viktig del av 1970-talet, t.ex. i den TV-dokumentär som gjordes om ABBA (26.5.1999). Här kan sägas att denna historieskrivning dels skapar en polariserad bild där motsättningen mel-

lan MNW/Silence och Stikkan Anderson/ABBAs Polar inte ger utrymme för den roll som bolagen Metronome, Sonet och EMI faktiskt spelade för den experimentiella rockmusiken i början av 1970-talet, dels att proggen innehöll många musikaliska uttryck som inte självklart räknas in i rocktraditionen – varken då eller ännu mindre nu.

En annan historia som proggen skrivs in i handlar om revitalisering av svensk folkmusik. Här finns som viktig faktor det uppsving som svensk folkmusik fått från mitten av 90-talet, både i form av kommersiellt genomslag för t.ex. Nordman men kanske framför allt i tillväxten av antalet unga artister som valt denna musik som uttrycksform. I detta sammanhang får proggen representera en tidigare våg av folkmusikintresse och experiment, som inspirerat nutidens unga musiker. Det är relevant i så måtto att något som utmärker flera av det tidiga 70-talets rockgrupper inom proggen är just influenserna från svensk folkmusik (Contact, TG&S, Kebnekajse). Samtidigt tenderar en sådan historieskrivning att överdriva den progressiva musikärens betydelse, på bekostnad av musiker mer inskrivna i en folkmusikram som Björn Ståbi, Skäggmanslaget och Folk & Rackare, och skivbolag som Sonet och YTF.

#### EN AVGRÄNSAD PERIOD I HISTORIEN

Men förutom att ge bakgrund till företeelser i nuet, så skildras också proggen som ett uttryck för en avslutad epok, ett annorlunda skede, något avlägset och exotiskt – det andra förhållningssättet till historien. Denna annorlundahet skapas på flera olika plan. Ett gäller stilistiska uttryck, där framför allt vissa drag (bl.a.

spår av melodiska och rytmiska influenser från svensk spelmansmusik) kan sammanföra musiker inom instrumental rockmusik (Kebnekajse, Samla Mammas Manna, Bo Hansson, Ragnarök, Fläsket Brinner m.fl.) till ett annorlunda uttryck, något speciellt för "Sverige, 1970-tal", trots inbördes stora variationer. Andra instrumentalt orienterade grupper som stilistiskt rörde sig i dåtidens internationella strömningar (blues, symfonisk rock, fusion) blir osynliga i detta sammanhang.

Att man i en förfluten tids musik kan uppmärksamma skillnader gentemot nutidens musik är en självklarhet. Men musik kan vara utgångspunkt för utsagor om mycket annat. Här vill jag lyfta fram hur berättelsen om proggen är del av en större berättelse om 60- och 70-talens vänstervåg. Här blir proggen dels ett lämpligt soundtrack, musik som verkligen har vänsterståndpunkterna inskrivna i sig (i motsats till t.ex. jazz, blues, experimentiell rock, folkmusik). Men proggen är inte enbart en ljudillustration, utan kan också fungera som metonym för vänstervågen. Proggen blir då ett exempel på vänsterrörelse, hur en aspekt av tillvaron politiserades och kanaliserades i egna organisationer. Berättelsen om hur musiker och musikintresserade söker skapa egna former för att undandra musiken från den kapitalistiska maktapparaten blir ett typexempel på egenaktivitet och egenkontroll.

Att berätta om proggen är också att berätta om moral, engagemang, att arbeta för något man tror på och därigenom kunna påverka stora skeenden. Frivillig aktivitet som alternativ till strikt affärs-mässiga relationer. Men berättelsen om proggen som vänsteraktivitet är också en kritisk berättelse som får illustrera dogmatism, politisk splittring in i absurdum,

tendensen att bedöma andra människor och tillvarons alla företeelser uteslutande utifrån politiska etiketter. Här finns många bitterhetsberättelser från musiker som avkrävdes lojalitetsbevis och politisk korrekthet.

Ett tydligt exempel som lyfts fram av flera olika musiker är berättelser om hur individuella musikskapare tonade ner sin

person och istället kollektivet, i regel i form av musikgruppen, lyftes fram – Anders Melanders och Ulf Dagebys roller i Nationalteatern eller Peter Mosskins roll i Gläns över sjö och strand. Speciellt tydlig blir dikotomin mellan individ och kollektiv i berättelsen om relationen mellan Mikael Wiehe och Hoola Bandoola Band, där Wiehe från början kom in i en tradi-

*Omslaget till Hoola Bandoola Bands samlingsbox anknyter till sjuttiotalets idéer i layout och i bilden av ett enhetligt kollektiv, samtidigt som CD-boxen med tidigare utgivet material och andra samlarobjekt är en idé i nittiotalets skivsamlaranda.*

tionell individuell kompositörsroll som inte hade "rätt" trovärdighet och fick personligen arbeta för att de andra medlemmarna också skulle framstå som skapare på mer jämlik basis.

Proggen blir också metonym för det bredare skeende som i något fall refererats till som "musikvänstern", dvs. att det vänsterpolitiska uppsvinget fick musikaliska uttryck långt utanför de artister, skivbolag och scener som räknades till musikämbel. Som representation av musiklivet under 1970-talet blir proggen en snäv konstruktion som skymmer t.ex. trubadurerna – här har Håkan Lahger summerat musikämbels komplicerade förhållande till YTF, yrkestrubadurernas förening –, Theodorakistolckare som Lena Granhagen och Arja Saijonmaa, radikala grupper inom SSU eller inom kyrkomusiken, eller till och med tidstypiska politiska färgningar av svensktoppmusiken.

#### ATT BERÄTTA PROGGEN

En viktig del i berättandet om proggen är uppläggnngen "proggens uppgång och fall". Den dramatiserar de historiska avgränsningarna och gör proggen till en separat historisk epok. Så brukar gärdesfesterna 1970 tas som utgångspunkt för rörelsens start – vilket är förståeligt med tanke på de förändringar de innebar för den svenska rockscenen, både som konsertform, i att en ny generation av musikgrupper och de tidigare okända skivbolagen MNW och Silence nådde offentlighetens ljus. Samtidigt tenderar denna utgångspunkt att fördunkla en mängd sammanhang, t.ex. att de var del av en bredare alternativrörelse som börjat ca 1967–1968 (inklusive folkfesten i Uppsala 1969), eller den politiska visans uppsving från 1964. I

konstruktionen av proggen som något unikt för Sverige ingår också att liknande samtida tendenser i andra länder underkommuniceras. För övrigt kan också frågan ställas om när proggen blev proggen – begreppet "den progressiva musikämbel" började användas först runt 1973, och "proggen" var en pejorativ benämning som först i efterhand började användas av de som betecknades.

Inriktionen på att berättelsen ska sluta med ett fall får sina konsekvenser för vad som är relevant att berätta. Genom att fokusera "fallet" blir proggen något avslutat och det går att berätta en rad mindre avslutade historier. Olika artisters individuella nedgång och eventuella försvinnande från scenen på grund av minskande publikstöd kan läsas som en funktion av utvecklingen för rörelsen i stort.

Och det finns också många händelser i slutet av 1970-talet som sammantaget bildar en nedgångsberättelse. Flera ledande band läggs ned eller tynar bort, intern splittring mellan olika bolag, tidningen Musikens makts nedläggning. Framför allt är det bilden av hur ett nätverk mellan olika aktörer – skivbolagsaktivister, musiker, journalister – spricker sönder genom direkta personliga motsättningar som delvis men inte helt bottnar i den politiska vänsterns splittring.

Samtidigt kan man peka på andra punkter som visar på mer permanenta förändringar i svenskt musikliv, som inte alls tagit slut 1980. Till att börja med bestod musikföreningarna, till stor del inom riksförbundet kontaktat, och med dem den aktivism på lokalplanet som utgjort en viktig bas för levande rockmusik vid sidan om storstäderna. Härigenom permanentades en position för rockmusiken inom förenings- och folkbildningsverige, en infrastrukturell resurs som



borde nämnas i större grad när "det svenska musikundret" diskuteras. Vidare gick inte skivbolagen MNW och Silence under, utan de lyckades tvärtom förnya sig. Tillsammans med det nystartade Mistlur stod man för en fortsatt stark position för en "alternativ"-scen inom svensk populärmusik, med nya hitmakare som Dag Vag och Ebba Grön. Kritiken av kommersialiseringens effekter har fortsatt att inneha en viktig roll i populärmusikbranschens diskurser, eller i det sätt på vilket det offentliga samtalet om populärmusik förs i Sverige.

En hel del av bilden "uppgång och fall" handlar också om en ganska intern uppgörelseprocess där enskilda individer bearbetar ungdomshändelser. Och eftersom de individuella upplevelserna skedde inom ramen för offentliga verksamheter, som del av rörelsebolagens praktik, blir resultatet en bild där personliga konflikter tillskrivs stor betydelse. Speciellt Lahgers bok kretsar mycket kring olika konflikter t.ex. när distributionen av Musikens Makt flyttades från Waxholm till Göteborg, eller när den gemensamma skivdistributionen splittrades upp i flera bolag. Härigenom synliggörs hur interna personliga motsättningar påverkade strukturella skeenden inom rörelsen. Samtidigt blir berättelsen om proggen i hög grad en berättelse om dynamiken inom den organisatoriska överbyggnaden, medan basen – musikernas och musikens interaktion med en konsertbesökande och skivköpande publik – får en underordnad roll.

Vilka typiska roller är det som berättelserna om proggen innehåller, eller annorlunda formulerat, vilka egenskaper och handlingsmönster är det som aktörerna gestaltar?

Till att börja med kan konstateras att, som en halvt uttalad kontrast till de kol-

lektivistiska ideal som musikrörelsen framställs ha genomsyrats av, det är vissa nyckelindivider som får personifiera rörelsen. Mikael Wiehe och Ulf Dageby blir männen bakom Hoola Bandoola och Nationalteatern och representerar "de skickliga musikerna som stod för kvalitet" (här spelar i K Special Benny Andersson en roll som oväldig kvalitetsbedömare), Bo Anders Persson representerar den utopiska alternativrörelsen bakom gärdesfesterna, Leif Nylén spelar rollen som den intellektuelle som överbryggar mellan fin- och populärkultur. Tommy Rander blir den hårdföre entreprenören och rörelseideologen.

I ett mer abstraherat resonemang kan vi se artister som vill skapa, oberoende av både kommersiella och politiska ramar, där musikrörelsen erbjöd frihet från de första men istället gjorde de senare desto snävare. Det finns också entreprenörer i musikbranschen – bolagsdirektörer, musikproducenter – som är framgångsrika så länge de tänker okonventionellt och utmanar de konventionella tankesätten och maktstrukturerna, men som hamnar i återvändsgränder när de upprättar mallar och försvarar marknadspositioner. Vidare finns det journalister, som har stor makt genom att de introducerar musik i det offentliga samtalet och formulerar ståndpunkter kring genrer, artister, enskilda skivproduktioner och låtar, vilket kan ha stor betydelse för det publika mottagandet. Det här är rolltyper som är lika aktuella i dagens musikliv. Proggen ger en representation av möjliga handlingsmönster och interna relationer för dessa roller, med utgångspunkt i den kritik av kommersialismen som finns immanent i populärmusikformer.

Berättartekniskt handlar det om att reducera, tydliggöra och kontrastera i



form av motpoler. Geografiskt skapas en reduktion till att proggen främst handlade om Stockholm och Göteborg, i någon mån Malmö, vilket kan ställas emot att t.ex. Luleå, Umeå, Västerås, Uppsala utgjorde viktiga centra, och att ett viktigt tema i musikärelsen var just att utjämna geografisk ojämlikhet, vilket avspeglas i antalet sånger som tar sin utgångspunkt i landsbygden, Norrland, eller mellan-svenska bruksorter. En annan tendens som är värd att lägga märke till är hur den dramatiska progressionen framför allt byggs upp kring synliga utmaningar mot de etablerade skivbolagens maktposition. Grammisgalan 1972, Alternativfestivalen 1975, de kommersiella framgångarna för Hoola Bandoola Band och Nationalteatern blir hållpunkter som lyfter fram skivbolagens och hitskivornas betydelse, på bekostnad av liveframträdandena och musikforumrörelsen, allaktivitets- och egenaktivitetsidéerna, tema- och dokumentationsalbumen.

#### SAMMANFATTNING/SLUTORD

Det finns flera bilder av den progressiva musikärelsen som just nu är levande och aktuella. Gemensamt för dem är att de fokuserar på skivbolagen MNW och Silence och ett urval av de individuella artister/grupper som förmedlades genom dessa bolag, samt på tidningen Musikens Makt. Motsättningen till de kommersiella skivbolagen är ett bärande tema, likaså den rörelsebyggande processen och betoningen av den tidstypiska karaktären. Proggen är av intresse idag, bland annat utifrån olika estetiska utgångspunkter, utifrån interna behov inom musikbranschen, som diskussionsunderlag för vänsterpolitiska idéer och aktivitetsformer,

samt som ungdomsupplevelse att bearbeta i ett livsperspektiv.

Håkan Lahger skriver i inledning till sin bok att han "försökt lägga en grund för fortsatta diskussioner och analyser av denna korta och märkliga tid i svenskt musikliv" (1999:17). Det är bara att ta vid och fortsätta, men då måste man också tänka på att "musikärelsen" är både för bred och för smal att ha som utgångspunkt. För bred, i betydelsen att det istället för svepande generaliseringar behövs studier på en mikronivå i form av mer detaljerade analyser av enskilda artister, produktioner, låtar, evenemang och organisationer. För smal, i det att rörelsen inte bara kan förstås utifrån sin egen logik utan var del av större skeenden.

Jag vill avsluta med att antyda några punkter att ta fasta på i fortsatta studier. I motsats till tendensen att fokusera på motsättningar på individ- och organisationsnivå, hur mycket berodde proggens nedgång på en estetisk kris? Eller annorlunda uttryckt, en kreativitetskris beroende på att de estetiska och politiska normer som skapades inom rörelsen snävade in handlingsmöjligheterna för musikerna?

Proggen ställer också frågor om medialisering av musik. Här finns många paradoxer: en spela själv-ideologi som växer fram i takt med att stereoanläggningen blir allmän inredningsdetalj, en rörelse kring utgivning av inspelningar som lyfter fram det spontana och "autentiska" som inspelningsideal. Samt inte minst, journalisters och journalistikens betydelse. En viktig del i proggens uppgång bestod i den starka ställning på populärmusikbranschen som det folkhemiska Sveriges Radio hade fått under 1960-talet, och den spänning som uppstod mellan folkbildningsuppdrag, förväntningar på marknadskritisk hållning och kommersiell ge-

nomslagskraft. Vilken roll spelade offentliga media i att konstruera proggen?

Musikrörelsen bör också relateras tydligare till vänsterrörelsen i stort, och den politisering av kulturlivet i stort som skedde samtidigt – något som redan finns i tidigare studier (Fornäs 1979, 1985, 1992; Eyerman & Jamison 1998) men kan utvecklas ytterligare.

Att rörelsen var del av dessa skeenden är en självklarhet, men vilka spänningar fanns och vad var musikrörelsens konstruktiva bidrag? En intressant motsättning finns mellan den tyngd som gavs åt politisk medvetenhet, vilket under denna period också innebar att erkänna de partipolitiska organisationernas ledande roll, och den egna nödvändighet som musikrörelsen tillskrev sig själv och den vikt som lades vid just det egna organisationsbyggandet.

Här kan proggen ses som något som förenar drag från "gamla" sociala rörelser och "nya" sociala rörelser i Alberto Meluccis bemärkelse (Melucci 1992). Proggen kan ses som en "ny" rörelse som betraktade sig själv i ljuset av "traditionella" folkrörelsers självsyn, ett lösare nätverk av självständiga individer och små produk-

tionsgrupper som ville vara demokratiskt centralistisk organisation i klassisk tappning.

## KÄLLOR OCH LITTERATUR

### TV:

ABBA. TV2 1999-05-26.

Progg. K Special TV2 2001-05-11, 2001-05-18.

Arvidsson, Alf, 2001. "Musikexplosionen." I: Aléx, Peder & Jonny Hjelm (red.): *Efter arbetet: Studier av svensk fritid*. Lund: Studentlitteratur, s. 59–73.

Eyerman, Ron & Jamison, Andrew, 1998. *Music and Social Movements: Mobilizing traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge UP.

Fornäs, Johan, 1979. *Musikrörelsen – en motoffentlighet?* Göteborg: Röda bokförlaget.

Fornäs, Johan, 1985. *Tältprojektet*. Stockholm.

Fornäs, Johan, 1992. "Play it yourself" – Swedish music in movement. Stockholm, JMK, Working paper.

Lahger, Håkan, 1999. *Progg: Musikrörelsens uppgång och fall*. Stockholm: Atlas.

Löwstedt, Anders (red.), 2001. *Livet är en fest*. Stockholm: Ordfront.

Melucci, Alberto, 1992. *Nomader i nuet: sociala rörelser och individuella behov i dagens samhälle*. Göteborg: Daidalos.